

Miguel Ángel Fernández Ladrón de Guevara

# **EL TEATRO DE *AZORÍN***

Tesis Doctoral

Director: Dr. D. José Paulino Ayuso

Departamento de Filología Española II

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

1998



## ÍNDICE

|  | Págs.      |
|--|------------|
| <b>AGRADECIMIENTOS.....</b>                                  | <b>5</b>   |
| <b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>                                  | <b>7</b>   |
| <b>II. ASPECTOS TEATRALES EN LA BIOGRAFÍA DE AZORÍN.....</b> | <b>31</b>  |
| <b>III. TEORÍA Y PRAXIS DEL TEATRO DE AZORÍN.....</b>        | <b>73</b>  |
| <b>Introducción.....</b>                                     | <b>75</b>  |
| <b>Capítulo 1. Producción dramática.....</b>                 | <b>81</b>  |
| <b>Capítulo 2. Teoría teatral.....</b>                       | <b>105</b> |
| <b>Capítulo 3. Estudio de sus obras dramáticas.....</b>      | <b>137</b> |
| 3.1. <i>La fuerza del amor</i> .....                         | 139        |
| 3.2. <i>Old Spain!</i> .....                                 | 171        |
| 3.3. <i>Brandy, mucho brandy</i> .....                       | 187        |
| 3.4. <i>Comedia del arte</i> .....                           | 213        |
| 3.5. <i>Lo invisible</i> .....                               | 223        |
| 3.6. <i>Angelita</i> .....                                   | 237        |
| 3.7. <i>Cervantes o La casa encantada</i> .....              | 251        |
| 3.8. <i>La guerrilla</i> .....                               | 261        |
| 3.9. <i>Farsa docente</i> .....                              | 271        |
| 3.10. <i>Una obra recuperada, Judit</i> .....                | 279        |
| 3.11. <i>Una obra en colaboración, El Clamor</i> .....       | 297        |
| 3.12. <i>Obras anunciadas y no publicadas</i> .....          | 309        |

|  |         |
|--|---------|
| Capítulo 4. <b>Análisis de su teatro</b> .....                           | 313     |
| 4.1. <b>Evolución</b> .....  | 315     |
| 4.2. <b>Temas e inquietudes fundamentales</b> .....                      | 327     |
| 4.3. <b>Características</b> .....  | 349     |
| Capítulo 5. <b><i>Azorín</i> y los problemas sobre su teatro</b> .....   | 369     |
| 5.1. <b>Problemas con su teoría</b> .....                                | 369     |
| 5.2. <b>Problemas con el teatro español de la época</b> .....            | 377     |
| <br>IV. <b>CONCLUSIONES</b> .....  | <br>407 |
| <br>V. <b>APÉNDICES</b> .....  | <br>419 |
| 1º. <b>Relación de los artículos teatrales de <i>Azorín</i></b> .....    | 423     |
| 2º. <b><i>La fuerza del amor</i>, una creación particular</b> .....      | 443     |
| 3º. <b>Los cuentos de <i>Azorín</i></b> .....                            | 467     |
| <br>VI. <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....  | <br>483 |
| 1. <b>Fuentes bibliográficas</b> .....                                   | 487     |
| 2. <b>Bibliografía de <i>Azorín</i></b> .....                            | 489     |
| 2.1. <b>Textos dramáticos de <i>Azorín</i>. Primeras ediciones</b> ..... | 489     |
| 2.2. <b>Compilaciones</b> .....  | 490     |
| 2.3. <b>Otros textos sin referencia bibliográfica</b> .....              | 492     |
| 3. <b>Bibliografía sobre <i>Azorín</i></b> .....                         | 493     |
| 4. <b>Bibliografía general</b> .....                                     | 515     |



## AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar las gracias a todas aquellas personas que me han apoyado en el desarrollo y conclusión de la presente tesis doctoral: al Dr. D. José Paulino Ayuso, Director de la Tesis, por su constancia y no poca paciencia a lo largo de estos años, por su magnífica dirección y sus certeras correcciones; al Dr. D. Juan Manuel González Martel, por su amistad, por sus aportaciones de material bibliográfico y por sus distintas apreciaciones; a Tomás González Blas, Carmen Díaz Margerit y Antonio M. Hernán Valverde, por aguantarme y animarme siempre, y también por conseguirme algún que otro artículo o libro; a Karina Edske, por soportar pacientemente tantas horas de reclusión; a José Martínez Ruiz, por haber escrito su obra, que tantas horas de placer me ha dado, y porque, sin ella, estas líneas tampoco hubieran existido; y, finalmente, a mi hijo Gabriel, que nació cuando ya su padre había iniciado el presente trabajo.



## **I. INTRODUCCIÓN**



La presente tesis doctoral versa sobre José Martínez Ruiz, *Azorín*, y más en concreto sobre su producción dramática. *El teatro de Azorín* es su título. Pero, para ser más exactos, tal vez tendríamos que haberla titulado *Azorín y el teatro* o *El teatro en la vida y obra de Azorín*.

Y esto porque el objetivo fundamental de esta investigación que ahora presentamos es estudiar no sólo el teatro que nuestro autor concibió y escribió, sino también su labor crítica sobre aquel otro, coetáneo al suyo, tanto nacional como extranjero, que conoció a lo largo de su vida y sobre el cual disertó en numerosísimas ocasiones, desarrollando y aportando a nuestras Letras uno de los corpus teóricos más interesantes de la dramaturgia española de nuestro siglo<sup>1</sup>, a partir de la crítica del teatro español y extranjero, del momento que le tocó vivir y de tiempos pasados.

No obstante, la importancia de su quehacer dramático, teórico y práctico, no lo fue tanto -es necesario manifestarlo ya- por los resultados obtenidos como por los intentos continuados y sentidos de aclimatar la escena española a la profunda renovación que el teatro occidental comienza a experimentar desde el último tercio del siglo XIX<sup>2</sup>.

Esta idea primera, además, la juzgamos imprescindible para entender la evolución de su obra y pensamiento dramáticos, así como para situar y comprender buena parte del teatro español del siglo XX.

*Azorín* dedicó muchos esfuerzos a este empeño: encontrar, primero, y potenciar, después, la identidad propia de nuestro teatro en el contexto del arte dramático europeo. Empeño, como vemos, coincidente con una empresa superior, deseo de tantos intelectuales del momento histórico de nuestro autor -y pasados también, e igualmente futuros, desgraciadamente-, como fue la pretensión de unir nuestro país al destino del resto de Europa, de Occidente.

---

<sup>1</sup> Como afirma D. Pérez Minik, "Azorín es quizá aquel autor español que más ha luchado por establecer una nueva sensibilidad dramática" (*Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Islas Canarias, 1991, pág. 182).

<sup>2</sup> "El teatro de *Azorín*, importante por lo que tiene de acto de rebeldía y de renovación, es, sin duda, una experiencia teatral interesante en la historia del teatro español contemporáneo, pero no llega a constituirse en una dramaturgia importante. En él hay siempre un desnivel, insalvable e insalvable, entre las ideas dramáticas y su realización. Lo que en *Azorín* había de <<pequeño filósofo>> cortés, ponderado, inteligente, escéptico le impidió llegar a una expresión conflictiva, plenamente dramática, de la realidad" (F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, vol. II, Cátedra, Madrid, 1981, 5ª edición, pág. 169).

En este sentido, nuestro autor se ocupó insistentemente del género teatral, como comprobaremos en el desarrollo de nuestro trabajo, y además tal ocupación alcanzó todos los aspectos del arte de Talía, desde la propia escritura dramática hasta la concepción escénica, pasando por la preparación del actor o el papel del director en el nuevo teatro, la importancia de la luminotecnia, etc.

Ese nuevo teatro por el que *Azorín* tanto luchó -teatro que no existía en nuestras tablas de manera palpable, pero en el que nuestro autor creyó siempre- tendría que continuar, por un lado, la tradición dramática española, y, por otro lado, habría de unir dicho pasado al presente y futuro, todo ello ligado a los grandes cambios que, desde un Zola, en el campo teórico, y un Appia y un Craig, en el terreno práctico de la puesta en escena, el género dramático sufrirá en todo Occidente. En este sentido, “*Azorín* estaba en lo cierto cuando ensayaba renovar el teatro <<español>> que se hacía en nuestro país. Muchas de sus reflexiones sobre el caso pueden a estas alturas considerarse válidas”<sup>3</sup>.

Es este empeño uno de los grandes aciertos y una de las máximas aportaciones de nuestro autor al teatro español, en el que se esforzará sobremanera de principio a fin, como expresa muy bien F. Ruiz Ramón:

La preocupación e interés de *Azorín* por el teatro ha sido profunda y constante a lo largo de su larga carrera literaria, como lo muestra el crecido número de artículos que a él ha dedicado. Con esa sensibilidad suya, que es pura inteligencia, *Azorín*, frente al teatro español coetáneo, proclama la necesidad de renovarlo y de abrirle nuevos cauces expresivos<sup>4</sup>.

Y es que basta hojear cualquier manual de Literatura española o Historia del teatro para darse cuenta del retraso y pobreza, en términos generales, de la escena española desde el último tercio del siglo XIX en relación al resto del teatro europeo, en especial en la etapa a que nos referimos, ya que la “idea general de ruptura existente en Europa desde la última década del siglo XIX tuvo algún reflejo en España, aunque de manera muy matizada. Nuestros teatros no dispusieron de renovadores escénicos de la talla de Antoine, Stanislavski, Appia o Gordon Craig”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> D. Pérez Minik, op. cit., [1991], pág. 178.

<sup>4</sup> Op. cit., [1981], pág. 162.

<sup>5</sup> César Oliva y F. Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 343.

Las causas, obviamente, son múltiples, y más adelante nos ocuparemos de ellas. Bástenos, por ahora, el dato. Asimismo, tampoco fue *Azorín* el único en dedicarse a tan encomiable propósito<sup>6</sup>. Nombres como Unamuno, Valle-Inclán, Jacinto Grau, Gómez de la Serna, etc., también figuran en el elenco de dramaturgos, y escritores en general, que sintieron la necesidad de renovar el teatro español de la época. Pero, en esta ocasión, deseo y realidad fueron, en líneas generales y lamentablemente, por caminos distintos. Hasta un crítico como José Gordón, que tiende a salvar de algún modo nuestra escritura dramática en relación a otras escenas europeas, no puede dejar de afirmar lo siguiente:

En el ambiente teatral español, donde había autores con indiscutible prestigio nacional, y en donde la compañías tenían un público asiduo, la <<consabida crisis teatral>>, aunque se hablaba de ella, no se comprendía. Pero, no obstante, la crisis existía. Existía una crisis de valores, pese al éxito taquillero de los autores del momento. La frase de <<aquellos tiempos trajeron éstos>> es ciertísima en la historia de nuestro teatro. No hay más que comparar los autores consagrados en los escenarios de España y los autores que triunfan en el mundo. Nuestro teatro era un teatro de mesa de camilla, burgués y pobretón, sin ninguna ambición auténtica. Le salvan de ello Jacinto Benavente y Benito Pérez Galdós. Los sainetes y comedias de costumbres, casi siempre de malas costumbres, con un diálogo superficial, era la nota imperante. Contemporáneos de nuestros autores en el período que abarca desde 1900 a 1936, son George Bernard Shaw, Pirandello, Ibsen, Strindberg, Lenormand, Claudel, Cocteau, D'Anunzio, O'Neill, Brecht, etcétera, etcétera.

España, que dio una magnífica <<generación del 98>> en el campo de la novela, la poesía y el pensamiento, no tuvo la misma suerte en el teatro. Como auténtico experimento (...) estos autores quisieron aportar su talento al arte dramático. Como inquietud tiene su lado positivo el ensayo, pero salvo en el caso de Valle-Inclán, no puede tener otra significación para la validez dramática de su época. <<Los del 98>> no quedaron en el teatro<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> “La unanimidad de los hombres del 98 respecto al teatro español de su tiempo es clara. No le gustaba a nadie” (José Monleón, *Primer Acto*, 58, noviembre de 1964, pág. 22).

<sup>7</sup> *Teatro experimental español*, Escelicer, Madrid, 1965, págs. 14-15.

En efecto, una de las grandes tragedias de nuestro teatro entre el Naturalismo y los años 50 del presente siglo -por marcar un período de tiempo lo suficientemente extenso como para dar cabida a los diferentes cambios y transformaciones que la escena europea, en diversos órdenes, técnicas y planteamientos experimentará<sup>8</sup>, y que tiene su continuación en el teatro actual- no es tanto la falta de talentos -que los hubo- como las estructuras que dinamizan nuestra escena, que, al igual que en otros campos de la sociedad y cultura españolas, son reacias a toda renovación y mantienen, sin lucidez ni más miras que las del inmediato presente, un ambiente teatral donde todo intento de cambio y evolución es radicalmente rechazado. Hojeemos el libro que hojeemos sobre el teatro español de la época que nos ocupa, en todos encontraremos las mismas referencias acerca de las carencias de nuestra escena, de la escasa aportación de nuestro teatro al arte dramático occidental y de las reacias estructuras que impiden que cualquier cambio fructifique, aunque hubo loables intentos, como veremos más adelante.

Aunque el lamento de algunos críticos versa sobre la idea de que nuestro teatro nunca encontró hombres de escena como Stanislavsky o dramaturgos como Ibsen, que hicieron posible que el nuevo teatro tuviera éxito comercial y acogiera, por tanto, en su seno un público capaz de fomentarlo, para la gran mayoría de la crítica la razón de por qué en España no triunfan tales innovaciones se halla en los críticos de la época, en las grandes compañías, en el público, en los empresarios teatrales e incluso en los propios locales escénicos. En fin, en la estructura que sustentaba el teatro español.

*Azorín*, a quien no se niega su sagacidad crítica, vio y comprendió con total claridad los males de nuestra escena, y sobre ellos escribió y contra ellos intentó renovar nuestro teatro. No lo consiguió, pero sus apreciaciones críticas nos hablan de hasta qué punto su labor en el campo del arte dramático es importante en nuestra historia literaria y dramática.

Para empezar, entendió que había que luchar contra un teatro heredero de toda la tradición postromántica, desde los textos hasta las mismas formas de representación<sup>9</sup>,

---

<sup>8</sup> “Desde finales del siglo XIX a los años 50 el teatro ha pasado de sus más rotundos resultados naturalistas al nihilismo exagerado de un absurdo perspicaz” (César Oliva y F. Torres Monreal, op. cit., [1990], pág. 363).

<sup>9</sup> “Uno de los males que hoy lamentamos en nuestra escena es la incontinencia oratoria. Un verbalismo lacrimatorio y felizmente poético invade y se desparrama por nuestros escenarios. Todos los personajes de las comedias y dramas pronuncian ahora pequeños discursos sentimentales, y el autor no se da por satisfecho de su obra si no hace que de las peroratas de sus hombres y sus mujeres se desprenda una cierta



confiando para ello, en unos primeros momentos, en el Naturalismo, aunque posteriormente, como otros escritores del 98, comprendiera que la estética naturalista ya no podía servir para tal fin, buscando entonces otros cauces expresivos, fundamentalmente los vinculados a las vanguardias, y en concreto al surrealismo.

Especial importancia, en este sentido, concede nuestro autor al nuevo arte que surge, el cinematógrafo. *Azorín* vio en el cine el modelo ideal que el teatro había de seguir, por su capacidad de cambio, sus arriesgados planteamientos y su unión con un público preso de su realidad artística, en constante movimiento<sup>10</sup>.

A través de sus artículos periodísticos y de sus traducciones, nuestro autor dio a conocer en nuestro país el nuevo teatro, los nuevos rumbos y planteamientos que, desde distintas perspectivas, se empiezan a gestar en Europa. Aunque gran parte de la crítica considera que el teatro fue para él una ocupación pasajera, la realidad es que, si atendemos a los escritos de *Azorín* sobre el arte dramático, nos daremos cuenta no sólo de su gran número sino también de su extensión en el tiempo. Como iremos comprobando a lo largo de nuestro trabajo, el teatro es prácticamente la primera ocupación del joven José Martínez Ruiz, y uno de sus últimos escritos trata también sobre el arte dramático. Entre uno y otro, traducciones, crítica teatral, escritura dramática y algunos aspectos de su biografía muy determinados por lo teatral. De hecho, otro de los pilares de nuestra tesis es rebatir la condición de pasatiempo con que la crítica suele definir su labor dramática, proponiéndonos demostrar cómo *Azorín* se ocupó de forma insistente del teatro, y además en todos sus aspectos.

Pero, a diferencia de otros países, donde los hombres de teatro encontraron cauces y público para sus nuevas concepciones, la situación de nuestro país es bien distinta y, ante el fracaso que tales innovaciones obtienen en nuestro teatro, las críticas a

---

filosofía poética que conmueva a los espectadores" (*Azorín*, <<La tradición dramática>>, *ABC*, 31 de marzo de 1917, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1131).

<sup>10</sup> Además de algunos libros -*El cine y el momento* (1953), *El efímero cine* (1955)-, fueron muchos los artículos y comentarios que dedicó al cine nuestro autor, en muchas ocasiones poniéndolo como ejemplo que debía seguir el teatro: "El cinematógrafo, arte joven, rápido en sus medios, de una sensibilidad exquisita, después de apoderarse del mundo de las imágenes exteriores -primera etapa del séptimo arte- se ha apoderado también de las imágenes del mundo de la subconsciencia (...). El cinematógrafo puede, pues, hoy disponer de efectos, de recursos artísticos, de medios de expresión a que no alcanza el arte teatral. Y no alcanza, en parte, porque, al menos en España, la literatura dramática se niega a dar entrada en la escena a tales recursos y tales efectos" (<<La situación teatral>>, *ABC*, 28 de julio de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pag. 115).

los problemas que copan nuestro arte dramático afloran, y en ocasiones chocan contra la crítica institucionalizada, de lo que es prueba la actitud siempre enfrentada que mantuvo *Azorín* con los críticos teatrales, que en más de una obra satiriza. De hecho, es ésta una de las características de su teatro, la visión ridiculizada y satírica, casi siempre negativa, que ofrece del crítico teatral<sup>11</sup>.

No en vano, es a ellos a quienes culpa de no educar convenientemente al público; a ellos les acusa de no cumplir con su obligación, no sólo la de servir de puente entre el teatro, profesional y de ensayo, y el público, sino también la de informar a éste de los cambios y renovaciones que sufría el teatro en ese momento y que era preciso imponer en nuestros escenarios.

A los críticos dedica nuestro autor un buen número de artículos, en los que la confrontación es siempre notoria. En su artículo <<La crítica teatral en 1926>>, escrito en *ABC* el 1 de enero de 1927, leemos las siguientes afirmaciones:

La crítica teatral ha sido en 1926 tan inepta, tan vulgar, tan chapucera, como en 1925. Hago las excepciones naturales.

Y en 1927 la crítica teatral será tan chapucera, inepta y vulgar como en 1926. Los críticos teatrales no tienen ni finura ni sensibilidad; les atrae, irresistiblemente, todo lo plebeyo, bajo y zafio. No lo pueden remediar<sup>12</sup>.

Pero no es sólo a los críticos a quienes *Azorín* ve como culpables de la desoladora situación del teatro en nuestro país. También considera que las compañías, al dominar por completo la cartelera teatral, deciden en gran medida lo que puede o no puede representarse. Anticipemos que la primera obra de teatro de nuestro autor, *La fuerza del amor*, la da a leer al matrimonio compuesto por Ceferino Palencia y María Tubau, que poseían compañía propia, desestimándola éstos, como antes había hecho lo propio Antonio Vico con su traducción de *La intrusa*, de Maeterlinck, y como posteriormente ocurrirá con otras comedias suyas.

---

<sup>11</sup> Sirva como ejemplo más evidente, posteriormente tratado, la obra *El Clamor*, escrita en colaboración con Pedro Muñoz Seca, aunque hay más referencias en otras comedias suyas, como *Angelita*, en la que el personaje de Carlos se queja de sus muchas luchas dentro del teatro, a lo que añade don Leandro: "Y con críticos"; la respuesta de Carlos es harto elocuente: "Eso; con demonios coronados" (Acto I, Cuadro II, en *O. C.*, V, pág. 464).

<sup>12</sup> *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, págs. 957-958.

En el artículo citado anteriormente, <<La situación teatral>>, nuestro autor señala cómo las compañías tienen un repertorio idéntico, con dramaturgos dedicados exclusivamente a engordar dicho repertorio, siempre el mismo. Y se pregunta qué mal habría “en que compañías de Madrid y provincias aceptaran las obras inspiradas en las nuevas tendencias que les ofrecen los escritores hasta ahora distanciados del teatro”<sup>13</sup>; y concluye con la siguiente pregunta:

¿no valdría la pena de que dos o tres, o cuatro o seis, entre las eminentes compañías dedicadas a la representación de comedias, se creara un repertorio propio, original, compuesto de obras no inspiradas en la agotada fórmula escénica?<sup>14</sup>

Pero la necesidad y urgencia del cambio le lleva a nuestro autor a considerar otros elementos del mundo teatral, como los empresarios y el público, al que concede un valor de primer orden, aunque ajustándose a su diversidad. No hay un público, sino muchos, y a todos hay que atender:

Cuando se habla de los fallos inapelables del público, ¿a qué público quieren referirse los que apelan a él como juez supremo? Yo, en realidad, no lo sé. Todo el que conozca la vida del teatro habrá observado la diversidad de públicos que asisten durante todos los días de la semana. El público, por ejemplo, del sábado no es el público del lunes, día quebrado, como se llama en la jerga teatral, y dentro del mismo día, el público del sábado o del domingo por la tarde no es lo mismo que el público del sábado y domingo por la noche. Hay una gran variedad de matices en el entusiasmo, en la ingenuidad, en la confianza, en el entregarse sin reservas o en resistirse a la entrega por parte del público<sup>15</sup>.

En fin, *Azorín*, y es ésta la idea principal que nos proponemos desarrollar y mostrar con todos los datos y en todas las facetas, se preocupó del teatro en todos sus

---

<sup>13</sup> *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 115.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 116. Recordemos que algunas compañías, posteriormente, lo intentarían, como la de Margarita Xirgu.

<sup>15</sup> <<Una obra y un estreno>>, conferencia pronunciada por *Azorín* en la redacción de *La Nación* el 23 de marzo de 1927 con motivo del estreno de *Brandy, mucho brandy*, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1207.

aspectos de manera constante y con criterios bien perfilados. En lo que a su escritura dramática se refiere, muchos son los problemas planteados. De todos es conocida la escasa atención y el poco mérito que la crítica, en general, concede a su teatro. Y, sin embargo, a lo largo de las páginas del presente trabajo, esperamos poder demostrar no que *Azorín* es un autor fundamental en nuestra historia teatral, pero sí que su teatro, junto a su exquisita y renovadora crítica teatral, constituye un interesante ejercicio de renovación escénica en ningún caso desdeñable o tenido en menos, como algo adjetivo y sin importancia.

Otros puntos de interés, más concretos, respecto a las prioridades de nuestro trabajo se reseñarán en la <<Introducción>> con que comienza en sentido estricto el estudio de su teatro, <<Teoría y praxis del teatro de *Azorín*>>; y todos ellos serán convenientemente tratados en las conclusiones finales. Aunque conviene que señalemos ahora algunos de esos aspectos sobre los que versará nuestro trabajo. Por un lado, nos proponemos demostrar la unidad e independencia de todo su teatro, tanto en su conjunto como en relación al resto de su obra, puesto que creemos que, a diferencia de ciertos juicios, señalados con posterioridad, el teatro de *Azorín* participa plenamente de las inquietudes y esencias del resto de su obra; y, por otro lado, nos proponemos rebatir la idea ya mencionada de que el teatro para nuestro autor supusiera una dedicación adjetiva.

Pero si todo lo anterior, que detallaremos convenientemente en la <<Introducción>> antes citada y que vertebrará, en realidad, las páginas de nuestro trabajo, supone nuestro objetivo principal, conviene señalar ahora otros aspectos igualmente importantes, de modo que queden perfectamente delimitados los propósitos que pretendemos alcanzar con nuestra investigación, así como las dificultades planteadas para tal fin.

Así, pues, hemos de resaltar también la dificultad que entraña todo tipo de estudio teatral, ya que la “especificidad del teatro es una noción algo metafísica si lo que buscamos es una sustancia que contenga todas las propiedades de todos los teatros. Nos servimos de esta expresión (y de la de <<lenguaje teatral>>, <<escritura escénica>> o <<teatralidad>>) para diferenciar el teatro de la literatura y de las otras artes (...). La semiología se plantea también el problema de saber si existe un signo teatral y un

conjunto de códigos propios del teatro, o si los códigos utilizados en la escena se toman de otros sistemas artísticos”<sup>16</sup>.

Y a continuación plantea Patrice Pavis los diferentes problemas que se derivan de lo anteriormente expuesto, esto es, que los signos que aparecen en el teatro se dan en otras artes por separado, e incluso casi del mismo modo en otros ámbitos escénicos, como la ópera; que buscar otras especificidades, como la voz o la ficción, exige encontrar una diferenciación respecto de otros hechos, artísticos o no, que utilizan esos mismos signos; etc.

En este sentido, plantearse el estudio de un dramaturgo<sup>17</sup> o la producción dramática de un escritor exige, cuando menos, un trabajo preliminar sobre la propia esencia de tal estudio. No olvidemos que quizá “nunca pueda darse una contestación plenamente satisfactoria a la quisicosa de la esencia teatral”, puesto que “en el teatro se da una pluralidad de códigos, siendo ésta lo específico teatral”<sup>18</sup>.

Y junto a lo que la semiología teatral actual delimita como propio del <<Texto espectacular>><sup>19</sup> y del <<Texto literario>>, hemos de añadir un elemento más, tan importante como la propia creación, puesto que sin él, por su misma definición, no existiría el teatro. Nos referimos al público<sup>20</sup>, que asiste en un presente irrepitible al hecho teatral; sin olvidar el propio espacio escénico, puesto que el “origen griego de la palabra teatro, el *theatron*, revela una propiedad olvidada, pero fundamental, de este arte: es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar. El teatro, en efecto, es sin duda un punto de vista respecto de un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo por el

---

<sup>16</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1990, 1ª reimpresión, pág. 189. Seguiremos siempre, para todo tipo de definiciones y terminología dramáticas, este libro.

<sup>17</sup> “*Dramaturgo* (Del griego *dramaturgeo*, yo compongo un drama.) El dramaturgo es el autor de dramas (comedia o tragedia)” (ibidem, pág. 162).

<sup>18</sup> Jorge Urrutia, <<De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario>>, en José M<sup>a</sup> Díez Borque y Luciano García Lorenzo (selección y edición), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 269-291, págs. 271-272.

<sup>19</sup> “Es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado” (Patrice Pavis, op. cit., [1990], pág. 191).

<sup>20</sup> “Recepción” lo llama Patrice Pavis, integrando en ello la actividad del espectáculo representado y contemplado, en un presente irreversible que incorpora todo tipo de referencias, recepciones, códigos y estéticas.

desplazamiento de la relación entre mirada y objeto observado se transforma en el lugar donde tiene lugar la representación”<sup>21</sup>.

Por ello, cualquier estudio teatral tendría que contemplar y abarcar, para ser completo, todos y cada uno de los campos en los que se desarrolla el arte dramático<sup>22</sup>.

Sin embargo, son muchos los problemas que origina tal planteamiento. En primer lugar, habría que establecer una definición de teatro atendiendo a lo que es, o se supone que es. Surge, entonces, la primera duda, esa pregunta que se viene haciendo desde los mismos orígenes del género teatral, y cuyas respuestas han ido variando según épocas y ópticas<sup>23</sup>. Nos referimos a la siguiente cuestión, como la plantea el crítico francés Roland Barthes:

Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception ecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur<sup>24</sup>.

Dicha respuesta nos encamina, evidentemente, hacia una segunda cuestión, la que hoy en día, aunque no es tema nuevo, se plantea y analiza la Semiología teatral: la oposición, en ocasiones del todo radical, entre teatro escrito y teatro representado:

---

<sup>21</sup> Ibidem, pág. 469.

<sup>22</sup> No pretendemos realizar, ni mucho menos, una exposición de todos los problemas que aquejan al teatro en cuanto a realidad artística se refiere, pues el tema es arduo y exigiría otros planteamientos. Aunque no muchos todavía en lengua castellana, hay estudios sobre tales cuestiones, reseñados algunos de ellos en la Bibliografía. La Semiología teatral, de una forma más o menos directa, sobre todo a partir de los formalistas rusos, ha ido tejiendo una red que pueda acoger en su seno lo que sea teatro y los elementos que lo definan, más como espectáculo que como texto, es cierto. Nuestros comentarios, por tanto, irán encaminados únicamente a aclarar aquellos puntos que nos sirvan para estudiar, una vez delimitado el objeto, el teatro de *Azorín*. Son referencias, pues, que nos ayudan a dejar explicitado qué vamos a estudiar, y por qué eso y no otra cosa. Pero es igualmente obvio que hemos de partir de tales premisas, por más que las dejemos sin aclarar por completo.

<sup>23</sup> Como bien dice V. M. Aguiar e Silva: “Los estudios literarios, en cualquier época, están siempre intimamente relacionados con las corrientes estéticas y con la producción literaria de su tiempo” (*Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1982, 5ª reimpresión, pág. 342). Para cuestiones de teoría literaria, seguiremos fundamentalmente este libro.

<sup>24</sup> <<Le théâtre de Baudelaire>>, en *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, págs. 41-47, págs. 41-42.

Uno de los primeros temas, que está planteado de forma problemática y que es preciso abordar antes de entrar en otros, es el de la oposición en que generalmente se sitúan el texto escrito y la representación escénica<sup>25</sup>.

Texto y escenario; literatura y representación; signo lingüístico y signos gestuales, espaciales, visuales, etc.; arte de la palabra y arte de la escena; lectura y contemplación; intemporalidad e inmediatez; teatro para leer y teatro para ver. Así, “consideramos el Texto Dramático como el conjunto de la obra escrita y la obra representada con todas las relaciones que suscitan en el proceso de comunicación en el que intervienen, y distinguimos en él dos aspectos (no dos partes): el Texto Literario y el Texto Espectacular; el primero se dirige a la lectura, el segundo a la representación y ambos están en el texto escrito”<sup>26</sup>.

Efectivamente, la idea de que una cosa es la literatura dramática y otra, la espectacular, no es moderna; de una forma u otra ha estado siempre latente, si bien, hasta hace no mucho, la crítica, por lo general, se ha venido ocupando casi sistemáticamente de la literatura dramática, del teatro como texto literario, muchas veces estudiado como cualquier otro género, sin atender a su especificidad.

Sin embargo, y en algún sentido quizá por una cuestión de compensación histórica y desarrollo técnico incuestionable, hoy día la situación es distinta:

Desde finales del siglo XIX, y acaso por las posibilidades técnicas y simbólicas que ofrece la luz en el escenario, se cuestiona la naturaleza del signo dramático y se discute si el teatro puede encontrar modos de expresión no-verbal y prescindir de los signos lingüísticos que sirven de expresión a las obras literarias<sup>27</sup>.

Es claro que esos “modos de expresión no-verbal” aluden a lo que sería el teatro como espectáculo, como representación de unos signos específicos y propios, que, de aislarse, definirían el teatro como espectáculo, como forma artística individualizada, al margen de su origen o no en la obra escrita, que sería lo de menos, pura anécdota o

---

<sup>25</sup> M<sup>a</sup> del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1991, 1<sup>a</sup> reimpresión, pág. 10.

<sup>26</sup> Ibidem, pág. 12.

<sup>27</sup> Ibidem, pág. 10.

pretexto, en su visión más radicalizada, pues actuaría de igual modo que, por poner un ejemplo significativo, esas cancioncillas que, en ocasiones, inspiraron a Lope algunas de sus creaciones dramáticas. Esto es, la “teatrología”<sup>28</sup>.

Tales signos no-verbales tendrían que ver con la luz, el sonido, el decorado, el atrezzo, la gesticulación, expresión y mímica, la voz y sus registros, y, en general, con todos aquellos elementos que, dados en otros géneros o artes, funcionan en el teatro de una forma peculiar, no semejante, pongamos por caso, con la novela, ni siquiera con el teatro escrito. Nos referimos fundamentalmente al tiempo y espacio dramáticos, al diálogo (no sólo verbal), etc. Por no hablar de la especificidad del teatro como proceso de comunicación<sup>29</sup>.

De ahí que, ya inmersos en cuestiones de semiología teatral que nos sirvan para indicar aquellos aspectos metodológicos utilizados para nuestro estudio del teatro de *Azorín*, nos encontremos con el problema de la continua comunión entre <<Texto literario>> y <<Texto espectacular>>, con la dificultad añadida para nosotros de que sí conocemos los textos literarios de *Azorín* pero no sus textos espectaculares, si atendemos a una definición semiológica comúnmente aceptada por todos:

Método de análisis del texto y/o de la representación que centra su interés en la organización formal del texto o del espectáculo, en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes del teatro y del público<sup>30</sup>.

En palabras de Andrés Amorós, que no sólo apunta el problema sino que además ofrece algunas soluciones, más para el futuro que para el presente, e imposible en cualquier caso para el pasado, que es lo que a nosotros en estos momentos nos interesa:

---

<sup>28</sup> En palabras de Patrice Pavis: “El estudio del teatro en todas sus formas y aspectos. Este término reciente y limitado al empleo <<erudito>>, si no científico, corresponde mejor al término alemán *Theaterwissenschaft*. Lo determinante en él, más que su exigencia científica, es la *totalidad* y *autonomía* de la disciplina crítica encargada de examinar las manifestaciones teatrales” (op. cit., [1990], pág. 495). Y a continuación, el crítico vincula dicho término a “la emancipación del <<reino>> literario” y al “advenimiento de la puesta en escena”.

<sup>29</sup> “Precisamente donde creo que pueden señalarse diferencias más notables entre los géneros literarios es en su aspecto de procesos de comunicación” (M<sup>a</sup> del Carmen Bobes, op. cit., [1991], pág. 17).

<sup>30</sup> Ibidem, pág. 440.



En la investigación teatral, desde luego, la pura biblioteca es insuficiente: hace falta un centro de documentación abierto a todo.

El primer paso, quizá, sería exigir que todos los espectáculos que reciban alguna ayuda oficial (es decir, prácticamente todos) sean grabados en vídeo con finalidad de estudio, no comercial<sup>31</sup>.

Y señala el crítico más adelante otros aspectos que habría que considerar, como el estudio y creación de una bibliografía sobre los géneros; autores menores; actores y actrices; la cartelera; escenógrafos; directores de escena; grupos de teatro; locales teatrales; géneros como la ópera, zarzuela, opereta o género chico; y otros relacionados con el circo o *music-hall*; la crítica teatral; etc.

Es evidente que nosotros únicamente disponemos de los textos de nuestro autor, más algunas críticas<sup>32</sup>, algunas fotos de sus espectáculos y comentarios de diversa consideración. Si el teatro de *Azorín* no ha despertado el interés suficiente en la bibliografía crítica, la representación de sus textos ha sido realmente escasa, lo que imposibilita un estudio de su teatro desde criterios que no sean textuales<sup>33</sup>.

El mismo *Azorín*, en diversas ocasiones, habló de la necesidad de asistir a las representaciones dramáticas para estudiar plenamente el teatro de un autor, de un país, etc.; e incluso llegó a decir que es la representación el elemento fundamental del teatro, y no su escritura:

---

<sup>31</sup> Andrés Amorós, <<Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Tabapress/CSIC/Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992, págs. 19-22, pág. 19.

<sup>32</sup> Como señala acertadamente César Oliva en una reciente edición de dos obras de *Azorín*: "La ausencia de estrenos profesionales ha restado volumen al aparato crítico escénico de las dos obras que tratamos. Así pues, sus escasas representaciones motivan una corta documentación en cuanto a comentarios de periódicos" (*Azorín. Lo invisible. Angelita*, Biblioteca Nueva, <<Colección ¡Arriba el telón!>>, Madrid, 1998. Introducción de César Oliva y Orientaciones para el montaje por J. L. Alonso de Santos, págs. 27-28).

<sup>33</sup> "En mis casi veinte años de crítico madrileño no he tenido ocasión de asistir a ninguna representación del teatro de *Azorín*. Sé que *Lo invisible* ha interesado a algún grupo de cámara y que se ha hecho en televisión; pero la verdad es que del teatro de *Azorín*, como del de Baroja (...), sólo podemos emitir juicios en función de su lectura" (José Monleón, <<*Azorín*, curiosidad intelectual e ideología>>, en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975, págs. 203-245, pág. 203).

Cuando se observa de lejos el teatro, en los libros principalmente, no en la realidad, se juzga la obra con un criterio que no es el propio para ese género literario. Pero poco a poco nos vamos acercando al teatro vivo, al teatro en su representación; las ideas del juzgador van sufriendo, con la proximidad a la escena, un cambio sensible. Todavía conservamos puntos de vista antiguos, abstractos. Y, al fin, toda noción preconcebida desaparece. Venimos, en resumen de cuentas, a parar a este aforismo, modelo de perogrulladas: *el teatro es el teatro*. Es decir, el teatro es para representado y no para leído<sup>34</sup>.

De todas formas, la problemática acerca de la esencialidad del teatro está lejos de cerrarse y son todavía muchos los que continúan otorgando al texto un valor fundamental. No hace mucho, un crítico teatral -entre otras cosas- como Eduardo Haro Tecglen manifestaba lo siguiente:

Yo creo francamente que todo lo que aparece en el teatro o en los espectáculos dramáticos (...) es un texto: un género de la poética que es el dramático, y lo que se está queriendo definir como <<dramaturgia>> está incluido en él y no puede ser externo.

Participo del deseo del <<teatro total>> en el que puedan incluirse las otras artes, pero en una medida concreta que es la del servicio al texto<sup>35</sup>.

En España, además, hay un problema añadido y más acentuado que en otros países; no referimos a la carencia de estudios y libros sobre una posible Historia del <<Texto espectacular>><sup>36</sup>.

Como vemos, los problemas de partida son lo suficientemente complejos como para, en un estudio como el que nos ocupa, limitarnos a situar con la mayor claridad posible el objeto que hemos de tratar. Por ello, sólo pretendemos aclarar, o, mejor dicho, situar el estudio del teatro de *Azorín* dentro de la problemática del estudio del teatro en

---

<sup>34</sup> <<El sentido de lo cómico>>, *ABC*, 22 de julio de 1926, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 86.

<sup>35</sup> En el <<Prólogo>> de Andrés Amorós, *Luces de candilejas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, págs. 11-25, pág. 15.

<sup>36</sup> Señala Andrés Amorós que “la mejor historia del teatro español, la de Francisco Ruiz Ramón (...) es una historia de la *literatura dramática*, no una *historia de la escena*. El estado de nuestra investigación teatral no le ha permitido otra cosa” (ibidem, pág. 67).

general, comentando aquellos puntos que hagan posible un estudio crítico coherente, pero sin dejar de lado aquellas cuestiones, todavía por definir<sup>37</sup>, que aluden a un arte teatral complejo y que aún no ha hallado realmente su propio ámbito de actuación<sup>38</sup>.

Se hace por ello necesario que tratemos de señalar, en medio de tantas aparentes contradicciones acerca de qué sea el teatro y en qué consiste su esencialidad, así como los distintos elementos que lo forman, el objeto de nuestro estudio y el modo teórico que utilizaremos, es decir, los aspectos metodológicos.

Si aceptamos, como parece lógico, la doble visión del hecho teatral, como <<Texto literario>> y <<Texto espectacular>>, según hemos visto, es fundamental que nos planteemos, en primer lugar, cuál de ambos ocupará nuestra atención -en cuyo caso, habremos de responder a por qué uno y no el otro-, o si serán los dos, es decir, el <<Texto dramático>>. Pero maticemos antes algunas cuestiones.

Estudiar el teatro de *Azorín* desde el punto de vista literario y espectacular supondría manejar sus textos dramáticos (que los tenemos, con alguna salvedad, más adelante tratada); todos aquellos escritos (críticas, comentarios, opiniones y todo tipo de ensayos teóricos acerca del teatro) que nos hablasen de sus planteamientos iniciales, de sus miras y objetivos, de su creencia en lo que es el teatro que él vivió y de lo que él pensó que debía ser el teatro, textos e informaciones que, casi por completo, poseemos; pero también tendríamos que conocer, asistir y contemplar en un aquí y ahora su teatro espectacular, que ya no sería su teatro, su decisión escénica, puesto que, entonces, nuestro autor actuaría, repetimos, como un elemento más puesto al servicio de una creación diferente y autónoma, el <<Texto dramático>>, en el que el <<Texto literario>> podría, casi con toda seguridad, ser modificado, reestructurado, mutilado; y,

---

<sup>37</sup> En palabras de M<sup>a</sup> del Carmen Bobes, “la semiología de la obra dramática no tiene claramente formulados ni delimitados el método que puede seguir ni el objeto que puede estudiar, y se reduce a un conjunto de principios y de conceptos generales de los que se deriva en primer término una actitud de rechazo de los métodos historicistas (no de la historia) y un intento de superación de las limitaciones que el estructuralismo había impuesto a la investigación literaria al darle un carácter inmanentista exclusivamente.

En la mayor parte de los casos los conceptos y principios semiológicos generales aún no han sido verificados en un análisis de obras dramáticas; los análisis que se han realizado sobre obras concretas no han probado aún su posible valor general; y, por otra parte, no hay un acuerdo sobre lo que es la obra dramática: si empieza en el texto escrito o sólo es la representación” (op. cit., [1991], pág. 9).

<sup>38</sup> Son muchos, pues, y complejos los problemas planteados, y más si tenemos en cuenta la poca profundidad y experiencia sobre obras dramáticas concretas que la Semiología teatral ha desarrollado hasta el momento. De hecho, hasta hay autores, como G. Mounin, en su *Introducción a la Semiología* (Anagrama, Barcelona, 1972), que dudan si el espectáculo teatral es comunicación o no.

en cualquier caso, no estaríamos asistiendo sino a una versión, más o menos fiel, de un <<Texto literario>>, versión o interpretación de un director que supondría siempre un arte distinto, un soporte artístico y comunicativo diferentes, con toda una serie de elementos sujetos a los signos del <<Texto espectacular>>, tan ajenos, en muchos casos, a los signos literarios, con independencia del género del que se trate.

Por otro lado, si atendemos a la especificidad del espectáculo teatral, cada representación es única, diferente de las otras, así como los distintos montajes que distintos directores pudieran plantear sobre un mismo <<Texto literario>>. Aunque, por desgracia, ni siquiera esto último es, hasta el momento, posible. Ni hoy se representa el teatro de *Azorín* ni todas sus obras han llegado a representarse alguna vez.

Nuestro estudio atenderá, pues, al <<Texto literario>> de *Azorín*<sup>39</sup>, sin que ello quiera decir que, en las obras suyas que fueron representadas y con ayuda de fotos, críticas, etc., así como de las acotaciones de los propios dramas y de los comentarios y notas del propio autor, no tratemos de profundizar en lo que él consideró que debía ser tanto el <<Texto espectacular>><sup>40</sup> como el <<Texto dramático>><sup>41</sup>.

Por lo tanto, no podemos sino llegar a la siguiente conclusión, y es que “aunque el ideal metodológico sería estudiar unitaria y coherentemente todos los elementos que integran el teatro no parece que hay una metodología específica, una ciencia del teatro suficientemente desarrollada, que cumpla a satisfacción esta necesidad”<sup>42</sup>.

De este modo, como punto de partida, los elementos que formarían plenamente un hecho teatral, y sin llegar a lo que Sito Alba considera “unidad primaria de la

---

<sup>39</sup> Por otra parte, un compañero suyo de generación, Ramiro de Maeztu, escribía: “No creas a los que te digan que las obras de teatro se escriben para ser puestas en escena. El teatro grande, el buen teatro, se escribe principalmente para ser leído. Toda representación es una traducción y toda traducción es defectuosa” (<<Desde Londres. La “Cándida” de Shaw>>, *Nuevo Mundo*, 14 de mayo de 1908).

<sup>40</sup> “La preocupación teórica es relativamente reciente, lo cual no quiere decir que el problema se haya presentado sólo ahora: las dificultades que entraña el paso de la obra escrita a las tablas aparecen desde el mismo momento en que se plantea la representación. Y no se trata sólo de cómo reflejar el texto en el espectáculo, sino de que, en ocasiones, determinados rasgos de la representación revierten al texto escrito. Por otra parte, los condicionamientos materiales y culturales configuran la realización teatral, más aún que la escritura” (Domingo Ynduráin, <<No todo el teatro es texto>>, *Primer Acto*, 184, abril-mayo de 1980, págs. 81-86, págs. 81-82).

<sup>41</sup> “Claro está que no importa tanto afirmar que el teatro es representación cuanto determinar *cómo* es la representación que se hace en el teatro y que la diferencia de otras formas de representación” (José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo*, CSIC, Madrid, 1991, pág. 71).

<sup>42</sup> José M<sup>a</sup> Díez-Borque, <<Pórtico sencillo al teatro (del texto a la representación)>>, en *Historia del teatro en España*, I, Taurus, Madrid, 1983, págs. 17-59, pág. 22.

teatralidad”<sup>43</sup>, podríamos concretarlos para nuestro trabajo en una enumeración más convencional y, por supuesto, mucho más vinculada al <<Texto literario>>.

Igualmente tendríamos que citar el problema de la terminología, muy importante dentro del teatro de *Azorín*, ya que se ha hablado de la recuperación por parte de nuestro autor del auto sacramental<sup>44</sup>, que es como denomina a su obra *Angelita*, o del especial uso que hace del sainete<sup>45</sup>.

Y, por supuesto, no podríamos dejar de lado, dentro de lo específicamente teatral, el problema ya apuntado de la comunicación. Éste, obviamente, pasa por un modelo comunicativo particular en el que habría que diferenciar al emisor/autor del emisor/director y al receptor/lector literario del receptor/lector espectacular. Un receptor/lector muy particular del texto literario pasaría a ser emisor nuevo de la obra espectacular (hablamos del director), y así vertebraría su lectura en una comunicación espectacular, que, a través de otros signos no-verbales, como el actor/personaje, la luz, el atrezzo, etc., otro receptor/lector espectacular (el espectador) descodificaría a su vez.

Pero no nos extendamos demasiado, pues no es tal el objeto de nuestro trabajo. Queden, simplemente, las cuestiones planteadas.

Otros problemas del teatro tendrían que ver con las leyes del mercado, que, a este respecto, funcionan como tales (seguramente con sus excepciones, como ocurre con otros productos culturales). No hay que olvidar la importancia del mercado, de lo crematístico en la creación literaria, sobre todo en lo que al género teatral se refiere. Hoy día, por ejemplo, se sabe que muchos empresarios teatrales no admiten obras con muchos personajes, puesto que encarece el producto, lo cual influye en la escritura.

Así, pues, teniendo en cuenta todo lo anterior, hemos utilizado los siguientes elementos para el estudio del teatro de *Azorín*: en primer lugar, sus textos literarios,

---

<sup>43</sup> “El mimema se ha definido como <<la unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles>>. Consta de seis componentes básicos: 1) autor-director de escena, 2) texto literario y códigos complementarios, 3) actores-personajes, 4) espacio, 5) tiempo y 6) público. La falta de algunos de estos factores, o su expresión amortiguada, hace retroceder la plenitud dramática” (<<El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)>>, en *Historia del teatro en España*, I, Taurus, Madrid, 1983, págs. 155-471, pág. 157).

<sup>44</sup> Ver Mariano de Paco, <<El auto sacramental en los años treinta>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coordinación y edición), op. cit., [1992], págs. 265-273.

<sup>45</sup> Ver Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo*, Gredos, Madrid, 1979, 1<sup>a</sup> reimpresión, especialmente el capítulo <<Del sainete a la tragedia: apocalipsis de una ciudad>>, págs. 72-90.

atendiendo a sus temas, ideas y posibles tesis, estilo, conflictos, espacios, tiempo, influencias, fuentes, símbolos, dimensión histórica, elementos de unión y desunión con el teatro de su época, evolución, clasificación y aciertos y problemas, así como al estilo, características e inquietudes fundamentales de su corpus dramático; y en segundo lugar, nos ocuparemos de su teoría teatral.

De todas formas, esta desmembración metodológica, punto por punto, no se corresponde en realidad con lo que ha pretendido ser el estudio y análisis del teatro de nuestro autor, pues hemos preferido la mezcla de todos los elementos, por parecernos más semejante con la propia realidad del teatro, y también en consonancia con los objetivos que nos proponemos analizar y mostrar.

Decíamos al principio que el objetivo fundamental de nuestro trabajo es estudiar y analizar tanto el teatro que *Azorín* escribió como sus planteamientos teóricos sobre qué teatro se hacía en España y cuál, atendiendo al arte dramático que se gestaba allende nuestras fronteras, debía ser el rumbo de nuestra escena. La pregunta siguiente será, pues, hasta qué punto teoría y praxis se complementan en el teatro del autor monovero, es decir, si llevó a la práctica lo que propugnaba desde su crítica e idealismo<sup>46</sup>. Para ello estudiaremos sus planteamientos y propuestas teóricas, y la realización práctica en unas obras determinadas, analizando y cotejando unas y otras, con el fin de clarificar en qué medida el hombre José Martínez Ruiz fue consciente y consecuente, cuando se puso a escribir para la escena, con su idea sobre el propio teatro, sobre cómo debía ser<sup>47</sup>.

Ello nos exige, claro es, situar no sólo su teatro, sino igualmente el resto de su obra y su persona, en su contexto histórico y cultural, con el fin de comprender y valorar justamente su compromiso y actuación. Sin entender en qué mundo creció y se formó como hombre y escritor, sin comprender los entresijos de la época y geografía que lo iluminó, sin desentrañar la cultura de su tiempo y tanto la herencia recibida como su

---

<sup>46</sup> Aunque, si hemos de fiarnos de la palabra de nuestro autor, es obvio que la respuesta será siempre afirmativa: "De mi labor literaria he tenido siempre conciencia" (*Valencia*, en *O. C.*, VI, pág. 122).

<sup>47</sup> Él mismo parece querer responder a la cuestión, cuando declara en una entrevista con Martínez de la Riva: "La crítica, en general, debe ser una prolongación de la obra del autor. Es decir, el crítico debe realizar un complemento de la obra que él ha visto. Sin ser artista no se puede ser crítico" (*Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926).

influencia posterior, no nos sería posible encuadrar lo anterior con un mínimo de coherencia<sup>48</sup>.

Estudiar el teatro de *Azorín* supone, por otra parte, adentrarse en una historia crítica que ha juzgado su teatro, en más de una ocasión, negativa o superficialmente, no ya únicamente por ser la conclusión de estudios y análisis previos, sino también por aceptar toda una serie de juicios primeros que han condicionado en parte revisiones posteriores<sup>49</sup>.

Y, no obstante, su teatro está muy poco estudiado, siendo como es su autor uno de los grandes escritores de este siglo en lengua castellana, y está también minusvalorado respecto del resto de su obra<sup>50</sup>. E incluso, dentro de su teatro, no son pocos los que olvidan algunas de sus obras dramáticas, por motivos diferentes, en capítulos posteriores analizados. La crítica, pues, ha hablado de una ocupación pasajera, cuyo resultado es un teatro fallido, sin más interés que el haber sido escrito por *Azorín*<sup>51</sup>.

De modo semejante a como ha ocurrido con otros escritores coetáneos, el teatro de *Azorín* es una labor que, en líneas generales, la crítica ha venido obviando más o menos de forma sistemática. Se han infravalorado sus miras y la importancia que haya podido tener, no tanto por representar un corpus dramático fundamental en la historia de

<sup>48</sup> “El teatro sólo cobra sentido si es total, y al decir total no me refiero (...) a la reunión formal de medios de expresión formales, sino a la reunión auténtica de todos los problemas que se plantean en determinado momento histórico” (Arthur Adamov, <<El teatro en mi opinión, hoy y ayer>>, *Primer Acto*, 33, abril de 1962, págs. 18-20, págs. 19-20).

<sup>49</sup> M. Vargas Llosa, que ha dedicado a *Azorín* su <<Discurso>> de ingreso a la Real Academia Española, sentencia en su artículo <<Una visita a Azorín>>: “Para ser más fiel al mundo, para observar y describir mejor lo que ya existe, *Azorín* renunció a inventar, a fantasear (...). Por eso, cuando intentó los géneros explícitamente creativos, como la novela y el teatro, no llegó nunca a ser genial, sólo curioso e interesante” (*El País*, 12 de julio de 1993).

<sup>50</sup> En términos generales, la crítica elogia sus ensayos, pone reparos a sus novelas, valora mínimamente sus cuentos y olvida, cuando no ataca, su teatro. Y aunque los críticos tienen a nuestro autor como uno de los grandes creadores de la lengua castellana del siglo XX, los hay que no le reconocen una importancia fundamental en nuestras Letras: “Lo que había aportado J. Martínez Ruiz, *Azorín*, a la literatura y a España, como capacidad de transparencia y sencillez, incluso con posibles consecuencias para la crítica social, se quedó, a la larga, en un elegante manierismo evasivo. Siempre, sin embargo, podemos empezar a leerle otra vez por el principio y reconocer la valía de aquella lección de mirada y lenguaje, por más que luego quedara relativamente malograda” (J. M<sup>a</sup> Valverde, *Historia de la Literatura universal*, vol. 8, Planeta, Barcelona, 1994, 3<sup>a</sup> edición, pág. 438).

<sup>51</sup> “El otro punto a considerar sería el de la desproporción entre el *Azorín* escritor, el *Azorín* de *La voluntad* o *Los pueblos*, y el *Azorín* dramaturgo. Y no sólo ateniéndonos, claro está, a los distintos valores estéticos de las obras, sino al abismo que separa un trabajo de más de medio siglo, incansable, tenaz, ligado a las evoluciones ideológicas del escritor ante las sucesivas circunstancias nacionales, y la esporádica incursión (...) en el mundo de la creación dramática” (José Monleón, op. cit., [1975], pág. 205).

nuestro teatro, que no lo representa, sino siquiera como expresión de una inquietud a la hora de llevar al teatro español del primer tercio del siglo actual los adelantos y renovaciones que recorrieron la escena europea.

Catalogado, en fin, como actividad menor, mero pasatiempo del insigne escritor, y nunca comparable con sus ensayos o escritos periodísticos, el teatro de *Azorín* merece, sin duda alguna, una revisión que lo sitúe en el lugar que le corresponde, y no sólo por ser su autor una de las plumas más importantes de nuestra literatura moderna, sino porque su quehacer dramático, teórico y práctico, supone un ejercicio sumamente interesante en el panorama teatral de la escena española de la primera mitad del siglo XX.

No obstante, nosotros creemos que su teatro no sólo participa plenamente del espíritu y creación de toda la obra azoriniana sino que también presenta un importante logro en la historia de nuestro teatro, al menos como intento<sup>52</sup>; no es su teatro, en modo alguno, apéndice de su quehacer artístico, sino que es consustancial a él. *Azorín* se preocupó siempre del teatro, desde la teoría y desde la práctica, aunque ésta, en gran parte, se circunscriba a unos años concretos de su producción artística. La unidad de la obra azoriniana es defendida por todos, unidad formal y unidad temática. Y, en cualquier caso, aunque la influencia y resultado de su teatro haya sido inferior, en ningún caso, pensamos, podemos olvidar u obviar campo alguno de su escritura literaria<sup>53</sup>.

Otra cosa distinta es la diferencia entre lo que nuestro autor propuso y lo que realmente consiguió, pero es ésta una cuestión que, en realidad, exige una distancia temporal que nos permita situarnos en una perspectiva objetiva y ajena a todo juicio

---

<sup>52</sup> “*Azorín* fue un renovador del teatro en España. La renovación estética que supone *Azorín* en la dramaturgia española (...) tiene una importancia fundamental; incluso, hoy, las formas dramáticas del teatro extranjero traspasan la extravagancia que significó, en su época, el superior intento azoriniano” (S. Riopérez y Milá, *Azorín íntegro*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1979, pág. 542).

<sup>53</sup> Tal idea es bastante recurrente en la Literatura española, como si la crítica negase a un escritor su validez en géneros en los que no destacó de forma notable. Opiniones semejantes las encontramos respecto al teatro de Unamuno y otros. Y en todos se pone de manifiesto la misma idea. Bástenos citar las palabras de Stanley Finkenthal, referidas a Galdós, pero que podríamos aplicar a cualquiera de los anteriormente citados, cuando dice que “algunos críticos no han sido capaces de encontrar ningún valor a la producción dramática de Galdós, mientras que otros le han ignorado completamente en su faceta de autor teatral. En líneas generales, el teatro de Galdós ha sido descuidado por los críticos serios” (*El teatro de Galdós*, Fundamentos, Madrid, 1980, pág. 10).



apriorístico. No podemos olvidar lo siguiente: “Profesar azorinismo ha resultado de mal gusto durante muchos lustros”<sup>54</sup>.

Pero antes de acabar estas primeras palabras, no podemos dejar de señalar otra importante interrogante: ¿Por qué, tras escribir en 1901 *La fuerza del amor*, nuestro autor no vuelve al teatro escrito hasta 1926, con *Old Spain!*?<sup>55</sup> ¿A qué se debió tal paréntesis en su creación dramática? ¿Quiere esto decir que en esos años *Azorín* dejó a un lado todo interés teatral? ¿Fue en verdad para el autor monovero el teatro algo pasajero que abandonó cuando comprobó el escaso éxito conseguido en los escenarios?

Intentaremos, por supuesto, dar respuesta en nuestro trabajo a tales cuestiones, aunque hemos de apuntar ya que se nos hace difícil ver en *Azorín* a un artista e intelectual impulsivo, yendo de un lugar a otro en función de modas o apetencias en un momento dado. No en vano, en el primer libro que escribió leemos:

El primer requisito, y el más esencial, de todo estudio científico o literario es el método; sin método no puede haber orden, sin orden no puede haber unidad y sin unidad no tendrá el estudio la suficiente trabazón; será un mosaico de pensamientos diversos más que otra cosa<sup>56</sup>.

Finalmente, respecto a cuestiones bibliográficas, diremos que todas las notas y citas sobre textos de *Azorín*, cuando esto sea posible, están tomadas de las *Obras Completas* que la editorial Aguilar publicó en 9 volúmenes entre 1947 y 1954, con introducción, notas y comentarios por Ángel Cruz Rueda; y también de los libros publicados posteriormente a esta fecha y que, lógicamente, no aparecen en tales *Obras Completas*, así como de aquellos títulos que no aparecen, por diversos motivos, en la edición de la editorial Aguilar, como *El Clamor* o *Judit*. En estos casos se citará por la primera edición.

---

<sup>54</sup> F. Lázaro Carreter, en la crítica periodística a la edición de *Castilla* por E. Inman Fox, *ABC*, 3 de julio de 1992.

<sup>55</sup> Tras la aparición de *Judit*, en 1993, obra de nuestro autor perdida hasta entonces, y teniendo en cuenta el estudio que aparece en la edición de la misma, realizado por Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, habría que adelantar un año la vuelta al teatro escrito de *Azorín*. Más adelante nos ocuparemos del problema.

<sup>56</sup> *La crítica literaria en España*, en *O. C.*, I, pág. 10.

Las ediciones con estudio crítico van reseñadas en la entrada del crítico correspondiente, así como aquellas reediciones que incorporen prólogos o cualquier otro tipo de información significativa.

Hemos de decir también que, aunque es un problema que excede el trabajo que nos ocupa, “es importante conocer las varias ediciones -o familias de ediciones- de sus obras. En las reediciones de algunas obras, por ejemplo, se permitió *Azorín* añadir un prólogo, un epílogo, o hasta unos artículos; y a veces corrigió ligeramente el estilo”<sup>57</sup>.

Añadamos que, para nuestro trabajo, no señalamos ediciones de obras como las publicadas por la editorial Renacimiento, desde 1913 hasta 1919, por no contener ningún título teatral; o por Biblioteca Nueva, bajo el epígrafe de <<Nuevas Obras>>, de 1928 a 1930.

Por último, señalemos que las ediciones denominadas bajo los epígrafes de obras <<completas>>, <<nuevas>> o <<recopilaciones>> de distinto tipo, cuando tales obras no son primeras ediciones, presentan en ocasiones algunas variaciones respecto de los textos de las primeras ediciones, en particular los publicados por Biblioteca Nueva, que en muchos casos “reproducen textos tan viciados, por erratas y por inexplicables supresiones, que dejan al lector perplejo”<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Castalia, Madrid, 1992, pág. 33.

<sup>58</sup> Ibidem, pág. 38. Por otra parte, los libros extranjeros los citaremos siempre que sea posible por su edición española.

## **II. ASPECTOS TEATRALES EN LA BIOGRAFÍA DE *AZORÍN***



La necesidad del estudio de la biografía de un autor y el conocimiento de su época, para entender plenamente tanto su obra, o una en particular, como la evolución de la misma, ha tenido y tiene sus defensores y detractores. El propio punto de vista de lo biográfico con respecto de lo literario sería vario:

La biografía puede juzgarse con relación a la luz que arroja sobre la obra poética; pero ocioso es decir que cabe defenderla y justificarla como estudio del hombre de genio, de su desenvolvimiento moral, intelectual y emocional, que reviste interés intrínseco propio; y, por último, podemos entender la biografía como aportación de materiales para el estudio sistemático de la psicología del poeta y del proceso poético<sup>59</sup>.

El contexto histórico, social, cultural, económico, etc., marcaría, por tanto, unos condicionantes externos fundamentales para desentrañar y reconocer aquellos otros internos que compondrían la obra literaria, idea clave de toda la crítica historicista-científica, que, surgida a partir del Romanticismo, alcanza su máximo desarrollo en la época positivista, con Taine como su crítico más representativo.

La oposición a este tipo de planteamiento crítico vendría dada por la Estilística, el Formalismo ruso y el *New criticism*, que adoptan como principio metodológico contemplar la obra literaria como entidad artística independiente, siendo la lengua, como signo que crea la obra, el objeto analizado, por lo que “aproximan medularmente los estudios literarios y la lingüística, pues la obra literaria es un artefacto verbal”<sup>60</sup>.

Esta polémica, evidentemente, necesita y exige otros lugares de discusión y análisis. Si de forma somera la apuntamos aquí es para justificar, en alguna medida, la inclusión de una primera parte biográfica sobre el autor del teatro objeto de nuestro estudio, José Martínez Ruiz, *Azorín*.

Aunque no pretendemos desentrañar la vida del escritor monovero<sup>61</sup>, nos parece conveniente situar su literatura, su quehacer como hombre de letras, en unas

<sup>59</sup> R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1981, 4ª edición, 4ª reimpresión, pág. 90.

<sup>60</sup> V. M. Aguiar e Silva, op. cit., [1982], pág. 358.

<sup>61</sup> Tarea, por otra parte, imposible si hacemos caso al propio *Azorín*: “No conozco al autor de estas páginas; para mí es muy difícil conocerle. Sé de él lo que, poco más o menos, sabe todo el mundo” (*Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 587). Y más adelante añade que tal vez se sepa algo de su vida externa, ya que “en cuanto a la intrínseca, nadie, ni él mismo, la sabe” (ibidem, pág. 588).

coordinadas espacio-temporales que nos ayuden a entender de un modo más acertado y preciso su obra dramática, así como su significación dentro del panorama escénico español, y, sobre todo, la importancia que supone su teatro en ese espacio y en ese tiempo fijados. Sólo así, pensamos, podremos valorar correctamente la labor dramática de nuestro autor y su importancia en su época y en la historia de nuestro teatro.

Creemos, asimismo, que la vida de *Azorín*, dada su importancia en nuestra Literatura, es lo suficientemente conocida como para obviar un desarrollo cronológico de su existencia; por ello, únicamente esbozaremos una breve historia de su vida, incidiendo en aquellos aspectos teatrales que nos parezcan de especial relevancia de acuerdo con el tema de nuestro trabajo.

Este breve bosquejo biográfico nos servirá, primero, como soporte para asentar algunos datos importantes que hayan podido influir en su obra y, segundo, para hilvanar una posible biografía teatral, esto es, contemplar su vida en relación con el teatro. Para ello intentaremos dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cuándo comenzó su afición a la escena?; ¿cómo se desarrolló?; ¿qué supuso para él y para el resto de su obra?; si fue una ocupación pasajera o si, por el contrario, representó una necesidad y una pasión que mantuvo siempre; etc.

Cuestiones estas, por otra parte, recurrentes en buena parte de nuestra historia teatral contemporánea. Recordemos a autores como Galdós, Unamuno, Gómez de la Serna, Salinas, etc. En todos ellos, para una importante parte de la crítica, el teatro no fue sino una dedicación efímera; y, sin embargo, un estudio más sereno y profundo nos revelará una pasión y un compromiso que en modo alguno podría ser tachado de adjetivo. A este respecto, leemos sobre Unamuno, pero podría servir perfectamente para cualquiera de los autores citados:

Dentro de la rica, contradictoria y compleja producción unamuniana no fue su teatro creación marginal ni esporádica ni ancilar, sino fruto de una dedicación persistente, aunque cortada por sistemáticos silencios, debidos no solamente a razones internas en el proceso de su creación literaria, sino, en buena medida, a la falta de aceptación por parte de las compañías teatrales, para quienes este

teatro, en cuanto a forma y contenido, resultaba extraño y francamente problemático por lo que a éxito comercial se refiere<sup>62</sup>.

En muchas ocasiones, cuando se ha pretendido definir el ser humano que fue José Martínez Ruiz, su alma y sentir, se ha utilizado el famoso cuadro de Zuloaga, en el cual un hombre, en primer plano, delante de un horizonte inabarcable y austero, individuo seco y de noble porte, sostiene en una de sus manos, caída pero firme, un libro: *Azorín*, Castilla, *Pensando en España*. Palabras que quieren representar una vida, una obra, una preocupación. No en vano, tal hombre ejemplifica una trayectoria personal y artística que recorre gran parte de nuestra historia y cultura contemporáneas.

Como han puesto de manifiesto prácticamente todos los biógrafos de *Azorín*, y también todos aquellos investigadores que, de una forma u otra, se han acercado críticamente al estudio sobre su vida -bien para señalar o advertir sobre un aspecto determinado de ésta, que pudiera resultar determinante o, sencillamente, curioso; bien para situar cronológicamente su obra literaria-, José Martínez Ruiz presenta una “biografía lineal”, sin nada que, salvo determinados sucesos y en momentos muy concretos, altere “la tersa y apenas movida superficie”<sup>63</sup> de su peripecia vital.

Es ésta la primera y fundamental característica a la hora de comprender y analizar lo que fue su vida: los escasos altibajos que jalonan un vivir cotidiano y dedicado íntegramente a la literatura<sup>64</sup>. No resulta por ello extraño que José Ortega y Gasset asevere con rotundidad que el arte de *Azorín* descansa sobre recuerdos, pero no muertos, sino “redivivos”:

Este va a ser el tema en la obra toda de *Azorín* (...). Se habrá notado que en las producciones mejor logradas de nuestro autor se parte siempre de un libro viejo, de un edificio antiguo, de un cuadro patinoso, de una persona fenecida. Diríase que tenemos en *Azorín* un temperamento de erudito o arqueólogo. Nada más erróneo, sin embargo. Libro, edificio, cuadro y persona no son para

<sup>62</sup> F. Ruiz Ramón, op. cit., [1981], pág. 77.

<sup>63</sup> F. Sáinz de Bujanda, *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*, Revista de Occidente, Madrid, 1974, pág. 64.

<sup>64</sup> “Basta con que sepa que tengo que escribir; me veo en la precisión de escribir; he de escribir; tengo que sentarme ante la mesa de escribir. No es posible que me zafe de la tarea; no podré evitar el escribir” (*Azorín*, *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 458).

*Azorín* hechos definitivamente pasados, realidades de una hora irremediamente transcurrida. Ni estudiarlos ni contarlos es la intención de *Azorín*, sino, en su más literal sentido, revivirlos<sup>65</sup>.

Para *Azorín*, pues, “vivir es escribir”<sup>66</sup>, por lo que cualquier acercamiento que se pretenda realizar acerca de lo que fue su vida, más allá del dato anecdótico o externo, o incluso éste, exigirá una lectura profunda y serena acerca de quién fue, respuesta que sólo podremos llegar a intuir a través de sus libros, los cuales “contienen, en realidad, un componente autobiográfico no desdeñable”, si bien siempre fue “poco amigo de desnudar su intimidad”<sup>67</sup>. O, dicho de otro modo, gran parte de su literatura sería, en pureza, el desdoblamiento de su yo más íntimo, su vida tal y como la vivió y sintió, bajo el disfraz de otros nombres, de personas distintas, pues en él

su vida personal y la de sus libros son casi una misma cosa. No creo que sea fácil encontrar en nuestra historia literaria el nombre de otro autor en el que el tenue argumento de su peripecia vital quede tan férreamente absorbido y dominado por el quehacer cotidiano de escribir. La vida de *Azorín* podría, en última instancia, condensarse en ese solo y estremecedor vocablo: escribir. Y ello a lo largo de setenta y cinco años: sin una pausa, sin un desmayo, sin una desviación<sup>68</sup>.

Desde la primera biografía extensa sobre el autor monovero, la que escribiera Ramón Gómez de la Serna, muchas otras han ido apareciendo -junto con semblanzas y análisis parciales de algunos hechos concretos y controvertidos de su vida-; y cada una

<sup>65</sup> <<*Azorín*: primores de lo vulgar>>, en *El espectador*, vol. II, Espasa-Calpe, 1966, págs. 49-98, págs. 60-61.

<sup>66</sup> F. Sáinz de Bujanda titula el epígrafe con que da inicio al estudio de la vida de *Azorín*: <<Una existencia lineal: vivir es escribir>> (op. cit., [1974], pág. 61).

<sup>67</sup> Luis S. Granjel, *Retrato de Azorín*, Guadarrama, Madrid, 1958, págs. 184-185.

<sup>68</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 63. En realidad, a poco que repasemos la literatura azoriniana, encontraremos referencias veladas a su persona y experiencias, oculto nuestro autor bajo otros nombres. Así, en el cuento <<El pie de la duquesa>> asistimos a la siguiente confesión de un poeta llamado José Vega: “Yo llegué a Madrid hace treinta años; era la primera vez que entraba en la corte; venía a conquistar la gloria (...). Mi padre, notario del pueblo, no creía en mí (...). Pero mi madre...”. (*Blanco y Negro*, 12 de diciembre de 1926) El autobiografismo es evidente para cualquier conocedor de la vida del escritor monovero. Por otra parte, como desarrollaremos posteriormente, adviértase la utilización por parte de *Azorín* de unos mismos personajes en distintas obras; por citar ahora un ejemplo, el personaje aludido en el cuento aparece también en su *Comedia del arte*.



de ellas, desarrollada a partir de un punto de vista dispar: unas, de gran calidad literaria y dirigidas al descubrimiento del alma de *Azorín*, como la del citado autor de *Los medios seres*; otras, más amistosas y generales, como la de Luis S. Granjel; las hay dirigidas a desvelar determinados aspectos de la vida de nuestro autor, como algunas de las <<Semblanzas>> que elaboró Ángel Cruz Rueda; y existen las que aportan un gran material gráfico, como la de J. García Mercadal; o aquéllas que se destacan por la proximidad del testimonio o la amistad entre el biógrafo y nuestro autor, como la de Antonio Montoro; y también están otras biografías menos condescendientes con la vida y obra de *Azorín*, que analizan con especial énfasis determinados aspectos polémicos de su vida, como la del crítico José María Valverde<sup>69</sup>.

Respecto a *Azorín*, tendríamos que preguntarnos si nos dejó en sus escritos una relación de su vida o si quizá representa, como otros, esa carencia que, según muchos críticos, tiene la Literatura española, el escaso cultivo del relato autobiográfico<sup>70</sup>. Es cierto que no tenemos ningún libro de nuestro autor que podamos calificar, en puridad, como libro de *Memorias*, pero la totalidad de la crítica sostiene que una gran parte de su obra “se nutre de recuerdos personales”<sup>71</sup>.

Los libros que la crítica suele considerar como plenamente autobiográficos, en el sentido de que *Azorín* traza en ellos, de un modo más o menos evidente, la cronología de unos hechos y motivaciones personales, son los siguientes: *Valencia*, redactado entre los meses de febrero y marzo de 1940, es un libro que contiene los recuerdos de *Azorín* de sus años de juventud en la ciudad del Turia, donde comenzó sus estudios universitarios de Derecho; *Madrid*, libro redactado entre abril y mayo de 1940, cuenta su llegada a la capital, el ambiente que halló, las distintas vicisitudes en una ciudad que desde entonces hizo ya suya, hasta su muerte; *París*, con fecha de julio de 1944, relata su estancia en la ciudad francesa durante su exilio tras el estallido de la guerra civil española; *Memorias inmemoriales*, publicado en octubre de 1946, relata distintos aspectos de su vida y pensamiento, aunque sin una cronología precisa y escondido

---

<sup>69</sup> De todas ellas se da noticia en la Bibliografía.

<sup>70</sup> Moreno Villa, <<Autobiografías y memorias de españoles en el siglo XX>>, en *Los autores como actores*, El Colegio de México, México D. F., 1951.

<sup>71</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 134. “La literatura de *Azorín* es una literatura muy personal e intimista, casi plenamente autobiográfica” (S. Riopérez y Milá, op. cit., [1979], pág. 11).

nuestro autor, además, tras una indeterminada <<X>><sup>72</sup>; habría que incluir, además, para completar su vida toda, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, texto que nos transportaría a sus años de infancia.

De este modo, tendríamos textos plenamente autobiográficos desde la infancia hasta la madurez. Si bien, conviene repetir que en toda su obra, en cada una de las páginas que escribió, hallamos al hombre que, a partir de 1904, se escondió para siempre<sup>73</sup> bajo el seudónimo de *Azorín*. Porque su vida fue la escritura, donde se encierra y esconde su alma<sup>74</sup>.

Aunque la crítica suele clasificar su obra en cuatro apartados, nosotros seguiremos, por su concreción y sencillez, el esquema vital de *Azorín* planteado por Fernando Sáinz de Bujanda, que distingue tres etapas perfectamente definidas y diferenciadas, las cuales ejemplificarían las distintas fases por las que discurrió su vida, así como las influencias recibidas y el devenir de una biografía que, paulatinamente, se va haciendo más sentida que vivida<sup>75</sup>.

Las tres etapas propuestas por el crítico no sólo tendrían que ver con acontecimientos y hechos de la existencia de nuestro autor, sino con unos títulos que marcarían tanto los momentos álgidos de cada período como el paso de una etapa a otra. Así, por ejemplo, los años 1900 a 1904, años en los que aparece la primera obra teatral de nuestro autor, supondrían el tránsito hacia la madurez, una vez los primeros escritos de juventud dejan paso a *El alma castellana*, de 1900, después de lo cual se inicia el ciclo de Antonio Azorín con *La voluntad*, de 1902, para cerrarse, en 1904, con *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

---

<sup>72</sup> En la primavera de 1943 ya había editado unas *Memorias*, que vieron la luz no como libro independiente, sino en el volumen de *Obras Selectas* que editó ese mismo año de 1943 Biblioteca Nueva. Empero, esta edición tenía 36 capítulos menos y carecía de las notas finales, tal y como figura en la redacción definitiva de 1946.

<sup>73</sup> Excepto en sus ocupaciones y cargos como hombre público, en los que siempre firmó como José Martínez Ruiz.

<sup>74</sup> “Esto explica -junto a otras muchas razones- que haya sido Gómez de la Serna quien ha escrito la mejor biografía de *Azorín* y que, con toda posibilidad, su libro portentoso no pueda en el futuro superarse. Ramón ha escrito la biografía del alma de *Azorín* y no ha necesitado, para hacerlo, contar con cosas que a nuestro autor le ocurrieran, ni apenas con sucesos en los que interviniera. Ramón abrió, con el prodigioso bisturí de su intuición y de su talento literario, el cuerpo, en apariencia exánime, de la existencia de nuestro escritor, y puso al descubierto, vivas y palpitantes, sus más escondidas vísceras espirituales” (F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 64).

<sup>75</sup> “La vida de *Azorín* (...) se va serenando con lentitud química, en un íntimo proceso de meditación y retraimiento” (S. Riopérez y Milá, op. cit., [1979], pág. 419).

La primera etapa, de adolescencia y juventud, abarcaría desde su nacimiento hasta aproximadamente 1900, años estos en los que el todavía José Martínez Ruiz forjará su personalidad literaria, y quedarán en él ya impresas las principales inquietudes que impulsarán su vida y su obra.

La segunda etapa supone la madurez. Éstos serán los años en los que el autor monovero alcanzará la plenitud de su arte. Irían desde 1900 hasta la guerra civil española, con una, ya citada, etapa de transición que ocuparía los años 1900 hasta 1904-1905, en los que José Martínez Ruiz, primero en prensa y después en libro, se convertirá ya para siempre en *Azorín*.

La tercera etapa ocuparía la senectud. Definida por F. Sáinz de Bujanda con los términos de “perseverancia” y “ejemplaridad”, este período ocupará desde su exilio en París, durante la guerra civil española, hasta su muerte.

Ahora bien, hemos de destacar, como nota predominante de su biografía -e igualmente de su literatura-, que en *Azorín* la “experiencia literaria acabó por predominar sobre cualquier otro valor y, tras haber anulado la distancia temporal, amenazó incluso con anular la propia vida”<sup>76</sup>.

Hemos de tener presente que la de *Azorín* es, en buena medida, la biografía de gran parte de la historia reciente de España, historia que se refleja en su obra de un modo certero, como muy bien señaló Julio Caro Baroja, al afirmar que *Azorín* “era como el archivo viviente de cuanto ha ocurrido en España durante más de un siglo”<sup>77</sup>.

José Augusto Trinidad Martínez Ruiz nació en Monóvar, Alicante, a las tres de la madrugada del domingo 8 de junio de 1873, en el número 9 de la calle de la Cárcel<sup>78</sup>, luego de San Andrés, y hoy, finalmente, de Azorín.

---

<sup>76</sup> Gerald G. Brown, *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX (del 98 a la guerra civil)*, Ariel, Barcelona, 1983, 10ª edición, pág. 33.

<sup>77</sup> J. Caro Baroja, <<*Azorín*, en el aniversario de su muerte>>, *Revista de Occidente*, 59, febrero de 1968, págs. 138-153, pág. 140.

<sup>78</sup> Según José Alfonso, “calle de la Prisión” (*Azorín (En torno a su vida y obra)*, Aedos, Barcelona, 1958, pág. 23). Algunos críticos ironizan sobre esto: “La casa natal hacía el número 9 de la calle entonces de la Cárcel; un crítico, notorio ensayista, la llama calle de la Prisión: Cárcel le pareciera poco fino” (Pedro de Lorenzo, *Azorín visto por sí mismo*, Instituto de España, Madrid, 1982, pág. 23). No obstante, las discrepancias persisten y, a este respecto, José Mª Valverde señala que nació “en una calle que se había llamado de la Cárcel y que entonces se llamaba ya de Salamanca”, en referencia al famoso banquero (*Azorín*, Planeta, Barcelona, 1971, pág. 17).

Al día siguiente, 9 de junio, será bautizado en la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, de la villa de Monóvar, diócesis de Orihuela, Alicante, por el vicario ecónomo don Máximo Rico, a las tres y media de la tarde<sup>79</sup>.

Situada a unos cuarenta kilómetros de la capital Alicante y cercana a Albacete,

Monóvar, en los últimos decenios de la pasada centuria, era un núcleo urbano de cierta importancia; con una economía exclusivamente agrícola, vive años de opulencia. Acababa de inaugurarse en la localidad un teatro, el Principal<sup>80</sup>, y un casino, donde hacen su tertulia los señores; políticamente, unos son conservadores <<romeristas>>, otros, liberales sagastinos; los hay partidarios de Canalejas, y no escasean los que se confiesan carlistas y también quienes se llaman republicanos. A despecho de esta diversidad, la convivencia discurre plácida, sin altibajos ni acaloramientos; el bienestar de que goza Monóvar ayuda a limar asperezas del diario vivir, a lograrlo colaboran también factores temperamentales<sup>81</sup>.

El propio *Azorín* describirá el ambiente de su ciudad natal en numerosas ocasiones. Vale la pena reproducir el siguiente texto de *Superrealismo*, llamado luego *El libro de Levante*, titulado precisamente <<Ambiente>>:

Política; ambiente social. Estudiar la evolución de Monóvar a lo largo de cuarenta años. Monóvar en 1890; partidos políticos. Conservadores; liberales; republicanos posibilistas, o sea, de Castelar; republicanos federales, con un prestigioso federal a su cabeza, amigo de don Francisco Pi y Margall, médico, certero clínico, a quien, a pesar del ambiente de terrorífica incredulidad que le rodea, llaman al punto en las casas burguesas; algún zorrillista trasconejado; algún centralista, o partidario de Salmerón, salido de la Facultad de Medicina de Valencia y amigo del grupo centralista de *El Mercantil Valenciano*; joven apasionado de novedades, curioso, lector infatigable. Conservadores en el Casino, en el salón octógono, el del centro del edificio; posibilistas que leen

---

<sup>79</sup> Según consta en su partida de nacimiento, libro 37 del archivo parroquial, número 167 y folio 129.

<sup>80</sup> En este teatro, muchos años después, estrenará *Azorín* su *Angelita*, el 10 de mayo de 1930; y dos años antes, el 17 de junio de 1928, se representará *El Clamor*.

<sup>81</sup> Luis S. Granjel, op. cit., [1958], págs. 20-21.

*El Globo* y conocen personalmente a Castelar. Cordialidad entre todos los grupos políticos. Nada de las sañudas banderías de otros pueblos<sup>82</sup>.

Presente de una forma constante en su obra su tierra natal, su paisaje y sus gentes<sup>83</sup>, su influencia no sólo le vendrá a través de la contemplación o en la forja de un espíritu artístico, sino desde la propia lengua, como apunta Guillermo Díaz-Plaja, aunque incluye un texto de Azorín de *Ejercicios de castellano*, de 1960, en el que señala que, si bien en el pueblo se hablaba el valenciano, sin embargo, *Azorín* y sus hermanos no debieron usar nunca el habla local: “Mi casa -en Monóvar- era bilingüe. Hablábamos, los señores, entre nosotros, en castellano; hablábamos a la servidumbre en valenciano”<sup>84</sup>.

Junto al paisaje que lo vio nacer, otros dos hechos serán determinantes para forjar su personalidad: su familia y su internado en Yecla.

Crece José Martínez Ruiz en el seno de una familia acomodada, con grandes y rentables posesiones, “haciendas muy importantes en tierras de labor, montes de pino, varias fincas urbanas. Una de las heredades rústicas de doña Luisa, la finca [La Huerta] del Collado de Salinas -hacienda de <<Blay Ruiz>>-, debía valer, al terminar el siglo, cerca de un millón de pesetas”<sup>85</sup>.

Su padre, Isidro Martínez Soriano, perteneciente a una rica familia, fue abogado y ocupó algunos cargos importantes: alcalde de Monóvar y del Casino, y diputado provincial de Alicante por el partido conservador. Su madre<sup>86</sup>, María Luisa Ruiz Maestre, amante de la vida campestre, era una mujer metódica y pulcra<sup>87</sup>. La familia, en fin, es numerosa y religiosa.

<sup>82</sup> En *O. C.*, V, pág. 407.

<sup>83</sup> Afirma F. Sáinz de Bujanda: “Apenas existe un libro de nuestro autor que no evoque el paisaje de aquellas tierras alicantinas (...). Pero, junto a Castilla, son las tierras levantinas las que más profunda huella dejaron en su espíritu: en ellas aprendió a mirar y a sentir” (op. cit., [1974], pág. 65).

<sup>84</sup> <<El bilingüismo, ¿factor literario negativo?>>, en *En torno a Azorín*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, págs. 79-83, pág. 80.

<sup>85</sup> Antonio Montoro, *¿Cómo es Azorín?*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1953, pág. 38.

<sup>86</sup> Escribe José Alfonso: “El físico de *Azorín* tira más a la madre que al padre. Y de ésta se transmite al escritor la pulcritud, el amor al detalle, a la ordenación de enseres, cachivaches, libros y apuntes” (op. cit., [1958], págs. 25-26).

<sup>87</sup> Son muchos los críticos que conceden a este detalle una importancia decisiva para entender una de las peculiaridades más sentidas del arte azoriniano. Todo apunta a que la madre influyó de manera notoria, desde los primeros años, en el espíritu de Pepe, como lo llamó siempre su familia. De hecho, refieren prácticamente todos sus biógrafos cómo la madre escribía diariamente en un cuaderno todos los

En estos primeros años de su vida, según todos los testimonios, ya tiene el futuro *Azorín* un carácter reconcentrado y tímido, que algunos achacan a su condición de hijo de familia acomodada, obligado, por tanto, a cumplir con unas reglas sociales muy estrictas<sup>88</sup>.

Cuando nace nuestro autor, España vive los últimos días del Sexenio Democrático o Revolucionario. Tras la abdicación de Amadeo de Saboya el 11 de febrero de 1873, los distintos presidentes van desfilando, sin apoyos políticos que los mantengan en el poder, por la efímera República. José Martínez Ruiz nace, concretamente, cuando su admirado Pi y Margall ocupa dicho cargo, entre julio y septiembre de 1873, después de Figueras y antes de Salmerón y Castelar.

Sus años de infancia presencian el golpe militar de Pavía, el 3 de enero de 1874, la posterior disolución de las Cortes y el inicio del camino que concluirá con la Restauración, proceso que culminará con el pronunciamiento de Martínez Campos, que proclama, en diciembre de 1874, a Alfonso XII nuevo rey de España.

Acabada la guerra carlista, la Restauración “y una constitución hábil [1876] asegura el poder a los jefecillos o caciques en el plano local, y el <<turno>> de los dos partidos [conservador y liberal] en el plano nacional”<sup>89</sup>, lo que hace que la “España legal u oficial se destacaba cada vez con más fuerza de la España real”<sup>90</sup>, y nuestro país, debido al caciquismo, es dominado por una oligarquía socio-política.

Muerto el rey Alfonso XII en 1885, la reina María Cristina se hace cargo de la Regencia; y sólo unos años después, el *Desastre*, aunque, desde una perspectiva intelectual, hombres como Joaquín Costa habían comenzado ya una revisión crítica de la Restauración, esto es, el Regeneracionismo<sup>91</sup>.

asuntos relacionados con la casa, y que su hijo tomará igualmente en un cuaderno sus primeros apuntes y observaciones, imitando a su madre, costumbre que ya no lo abandonará y que tendría que ver con la precisión, laconismo y pulcritud con que se define su arte.

<sup>88</sup> “El escritor de Monóvar no frecuentó la calle; vivió su primera infancia bien en la escuela, bien en el interior de su vivienda. No pudo practicar apenas los juegos violentos de los muchachos de la época” (Antonio Montoro, op. cit., [1953], pág. 40).

<sup>89</sup> Pierre Vilar, *Historia de España*, Editorial Crítica, Barcelona, 1983, 16ª edición, pág. 89.

<sup>90</sup> M. Tuñón de Lara, <<De la Restauración al desastre colonial>>, en *La España de los caciques. Del Sexenio democrático a la crisis de 1917*, Historia de España 10, Madrid, junio de 1982, págs. 53-94, págs. 81-82.

<sup>91</sup> Si creemos que es necesario conocer determinados datos de la biografía de un autor para comprender con plenitud su obra, igualmente creemos necesario situar su biografía y su obra en un espacio y tiempo histórico precisos. El propio *Azorín* aseguraba en 1893 “que es imposible apreciar las obras de un hombre ignorando el medio social en que vivió” (*Moratín*, en *O. C.*, I, pág. 33). Sólo así podremos vislumbrar y

En octubre de 1881 ocurre uno de los hechos que más honda impresión dejarán en el ánimo del niño José Martínez Ruiz: el ingreso en el Colegio de los Padres Escolapios en Yecla<sup>92</sup>, sita en el ángulo norte de la provincia de Murcia, donde pasará siete años para estudiar el bachillerato.

Serán éstos unos años amargos, decisivos, que recordará con desagrado; aunque al final de su vida, quizá por la añoranza o la memoria de un pasado definitivamente perdido, su visión de aquel tiempo será más comprensiva. De hecho, las experiencias no fueron baldías, y del conjunto debió de extraer José Martínez Ruiz una de las lecciones más beneficiosas para su arte posterior:

De la niñez y la escuela sacó probablemente el futuro *Azorín* la primera y decisiva figura de su vocación literaria: ser orador y escribir en los periódicos, hacer ruido, combatir, tomar partido en las grandes luchas públicas<sup>93</sup>.

No obstante, la salida de aquel espacio de su infancia y adolescencia no se hará esperar, motivada por cuestiones externas, como iniciar los estudios superiores, y también por cuestiones internas, como la sensación de agobio que parece sintió en un medio que debía de resultar cerrado y opresivo para su sensibilidad, o quizá para sus sueños<sup>94</sup>.

La analogía de esta sensación con el personaje Antonio Azorín de *La voluntad* no es casual; ya hemos dicho que vida y literatura en *Azorín* van tan unidas que

aclarar aquellos aspectos en los que todo ser humano, cada acto, se imbrican en las peculiaridades de una época, de una geografía determinada: “El crítico que se contente con ignorar todas las relaciones históricas se extraviará constantemente en sus juicios (...); y a causa de su desconocimiento de las circunstancias históricas, disparatará constantemente en su modo de entender obras de arte concretas” (R. Wellek y A. Warren, op. cit., [1981], pág. 55). Aunque también es verdad que son muchos los que arremeten contra el “factualismo y contra el historicismo”, como señala V. M. Aguiar e Silva, esto es, la llamada crítica impresionista, que “censuran y ridiculizan en la historia literaria la acumulación desmesurada y estéril de hechos de todas clases en torno a la obra que se pretende estudiar” (op. cit., [1982], pág. 353). En cualquier caso, no olvidemos la importancia de la historia en nuestro autor, que además vivió largamente y bajo regímenes y experiencias históricas muy diversas; y si señalamos esto es porque, tal vez por ello, “*Azorín* se planteó el teatro en el marco de su génesis histórica” (Ángel Berenguer, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1988, pág. 49).

<sup>92</sup> La Yécora de Baroja.

<sup>93</sup> José M<sup>a</sup> Valverde, op. cit., [1971], pág. 22.

<sup>94</sup> “A *Azorín* siempre le causa escalofríos la visión de un hombre que vive fracasado en un pueblo y, sin embargo, es digno del mayor triunfo. Él siente que va a pasar por ese albur en un pueblo tan injusto y eso agrava su melancolía” (R. Gómez de la Serna, *Azorín*, Losada, Buenos Aires, 1942, pág. 35).

podríamos hablar tanto de una vida literaturizada como de una literatura autobiográfica<sup>95</sup>. Los ejemplos se multiplican; y de ahí precisamente la importancia de señalar algunos datos de su vida para una mejor comprensión de su obra. Además, ya que nuestro interés se inclina sobre su teatro, podríamos preguntarnos si no será este desdoblamiento recurrente del hombre José Martínez Ruiz en personajes y en seudónimos varios un primer acercamiento para entender lo importante que el teatro y lo teatral tuvo en nuestro autor, tanto en su obra como en su propia concepción del mundo. ¿No se consideró él mismo, tras actuar en su juventud en los acontecimientos más notables de la sociedad española, un mero espectador del teatro nacional tras la guerra civil? ¿No fue, como lo denominó Ramón Gómez de la Serna, un “personaje único del cinematógrafo del tiempo”<sup>96</sup>? ¿No buscó siempre un sobrenombre, unos ropajes, una actitud que lo diferenciara y definiese, casi como un arquetipo teatral? ¿Por qué si no, entonces, mantuvo su nombre únicamente en la política? ¿No le divertía que en París, durante su exilio, por su aspecto físico, con el aditamento de un monóculo que llevaba siempre, “se le pudiera tomar por un súbdito de Su Graciosa Majestad”<sup>97</sup>? Asevera Torrente Ballester sobre lo que nos ocupa, y creemos que acertadamente, que la “figura de *Azorín* es esencialmente literaria. Se le conoce por su seudónimo profesional, detrás del cual desaparece (quizá para el propio escritor) el hombre verdadero”<sup>98</sup>.

La salida del medio hostil que representó Yecla sucede en el otoño de 1888, cuando marcha a Valencia para comenzar en su Universidad los estudios de Derecho, “que en España se sigue más aún que en otros países, y en donde, quien no se busca la vida con la carrera de abogado, consigue con este título medio seguro para escalar un sitio político vitalicio y de bienestar”<sup>99</sup>.

Inicia entonces su actividad literaria, influido por su profesor de Derecho político, Eduardo Soler y Pérez, y los doctores Más y Moliner. En Valencia, los estudios son algo secundario, nunca comparable a su afición a los toros y al teatro. Es por ello

---

<sup>95</sup> Habla, por ejemplo, Gerald G. Brown de “la impalpable frontera que para *Azorín* separa la literatura de la vida” (op. cit., [1983], pág. 33).

<sup>96</sup> Op. cit., [1942], pág. 17.

<sup>97</sup> Julio Caro Baroja, op. cit., [1968], pág. 148.

<sup>98</sup> *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1965, 3ª edición, pág. 239.

<sup>99</sup> Werner Mulertt, *Azorín (José Martínez Ruiz)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930, pág. 42.



por lo que se ve obligado a trasladar su expediente académico, primero a Granada y Salamanca, lugar en el que conoce a Unamuno, y después a Madrid, adonde llega el 25 de noviembre de 1896.

Se instala en una buhardilla de la calle de Barquillo, y poco después vivirá en las de Jacometrezo, Aduana, Relatores, Carmen, Ballesta, Los Madrazo y, finalmente, ya hasta su muerte, en la de Zorrilla<sup>100</sup>.

Así, Levante y Madrid, Castilla como fondo, forjan el escenario de su vida, aunque fue en Madrid donde echó sus raíces y vivió siempre, excepto viajes y durante la guerra civil española, que la pasó en París<sup>101</sup>.

Desde el punto de vista ideológico, el joven José Martínez Ruiz es un escritor crítico y combativo que ataca los convencionalismos de una sociedad que él cree caduca y defiende cierto tipo de anarquismo, con juicios virulentos y ataques directos tanto a personas como a instituciones, que le valen la expulsión de periódicos y le dan fama de revolucionario; también ha proclamado públicamente su adhesión a Pi y Margall y al Federalismo<sup>102</sup>, e incluso, ya en Madrid, “siguió formando parte del comité local del Partido Republicano Federal en Monóvar, como segundo presidente honorario -el primero, por supuesto, lo era el propio Pi y Margall-”<sup>103</sup>.

En la capital se entregará de lleno a la literatura<sup>104</sup> y, especialmente, al periodismo<sup>105</sup>, ocupación fundamental a lo largo de su vida creativa y sin la cual no podríamos entender cabalmente su obra, su significado, su estilo; y no sólo porque buena parte de sus libros provengan en origen de textos periodísticos, sino porque una

<sup>100</sup> “Las casas en que ha vivido el genio deben ser visitadas. Nos dicen esas mansiones mucho de las personas” (*Azorín, Madrid*, en *O. C.*, VI, pág. 273).

<sup>101</sup> “La capital del Sena fue (...) otro de los imanes de su espíritu. En ella se penetró de la cultura francesa, pero también (...) le sirvió de observatorio desde el que contemplar, a distancia, con adecuada perspectiva, la apasionante y compleja realidad española” (F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 67).

<sup>102</sup> Rafael Pérez de la Dehesa, <<*Azorín* y Pi y Margall: olvidados escritos de *Azorín* en *La Federación* de Alicante, 1897-1900>>, *Revista de Occidente*, 78, septiembre de 1969, págs. 353-362.

<sup>103</sup> José M<sup>a</sup> Valverde, op. cit., [1971], pág. 93.

<sup>104</sup> “Con veintitantos años, más cerca de los treinta que de los veinte, José Martínez Ruiz es casi al final del siglo un joven dedicado por completo a la literatura” (Á. Cruz Rueda, <<Semblanza de *Azorín*>>, en *Obras Selectas* de *Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943, pág. 28).

<sup>105</sup> “La colaboración de Martínez Ruiz en la prensa ofrece (...) notas muy peculiares, que la elevan al rango de una categoría *sui generis*. Estas notas afectan tanto a la magnitud como a la calidad y a la temática de esta clase de trabajos”, habiendo escrito en más de 40 periódicos y publicado más de 6.000 artículos (F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 74).

dedicación tan larga y fructífera tuvo que influir, de alguna forma, en la consecución de un estilo, de un pensamiento<sup>106</sup>.

Conoce a escritores, periodistas y también políticos. Vive inmerso en un ambiente artístico y plenamente literario, trabaja en las redacciones de los periódicos, acude a las tertulias de los cafés, llama la atención de diversas formas<sup>107</sup>, etc. Vive, en definitiva, esa bohemia del cambio de siglo, que, para nuestro autor, supondrá también un cambio en su obra y en su vida. Aunque, quizá, habría que decir, mejor que un cambio, una evolución.

Con un carácter, en este tiempo finisecular, algo violento, con “propensión al impropio ante cuanto repugna a su propio credo estético”<sup>108</sup>, José Martínez Ruiz va, cada vez más, encerrándose en sí mismo. El cambio que supondrá *El alma castellana* y su literatura posterior, así como el aparente giro de su credo ideológico y estético, comienzan a asomar, pues “no iba a tardar muchos años (...) en confesar su entusiasmo por la política maurista, proclamarse luego seguidor de La Cierva y aceptar el figurar, y reiteradamente, en el juego parlamentario, en la burla democrática tan airadamente denostada por él cuando la juventud le hervía en sus venas”<sup>109</sup>.

Son los años del *Desastre*. Tras el 98 se avecina una etapa de confusión e inestabilidad con el intento de gobierno de Silvela, la transición que marca el general Azcárraga, la vuelta de Silvela y, finalmente, la llegada al trono de Alfonso XIII, el 17 de mayo de 1902. En palabras de Tuñón de Lara:

En esta España en que ya existen todos los gérmenes de nuestro siglo, pero que, por sus mecanismos políticos, el estilo y gesto de sus clases superiores (la vigencia de lo aristocrático como valor supremo), el protagonismo eclesial y castrense, podía parecer, a un observador superficial, anclada todavía en el

---

<sup>106</sup> Puesto que “si queremos apreciar el verdadero alcance y la importancia de la obra de *Azorín* nos urge conocer mejor sus colaboraciones periodísticas” (E. Inman Fox, op. cit., [1992], pág. 8).

<sup>107</sup> Recuerda José M<sup>a</sup> Pemán -y es interesante por lo que supone de cierta ruptura con la imagen tradicional que tenemos de nuestro autor- que “como los intelectuales no pueden anunciarse en los periódicos como una oficina ni andar por la calle con unas plaquitas colgadas que digan intelectual, se buscan modos de hacerse visibles y llamar la atención. *Azorín*, que es hoy el hombre más equilibrado e inhibido que conozco, y que ha sido muchas cosas serias (...), en su juventud llevaba siempre un paraguas rojo que se hizo famoso” (*Mis almuerzos con gente importante*, DOPESA, Barcelona, 1970, pág. 47).

<sup>108</sup> Luis S. Granjel, op. cit., [1958], págs. 51-52.

<sup>109</sup> Ibidem, págs. 66-67.

pasado, van madurando, con la misma lentitud que la industria, la conciencia y la organización de los trabajadores, y el hombre de la gleba, soñador sempiterno en <<el reparto>>, piensa ya que es también un asalariado que necesita mejoras y contratos de trabajo<sup>110</sup>.

En estos años, 1900 es, sin duda, una fecha clave, a la que nuestro autor dará gran importancia:

Estamos en 1900; en una cuartilla que *Azorín* entregó, aún inédita, a Ramón Gómez de la Serna, le dice al escritor enjuiciando aquella fecha: <<1900... Un alto puerto entre dos montañas; desde arriba contemplamos una planicie clara, alumbrada de viva luz pero sin contornos definidos como un inmenso mar vacío sin ondas. Detrás de nosotros, la vertiente por la que hemos ascendido y que ahora ya no podemos volver a recorrer; estamos de espaldas a ella y al mismo tiempo que nos atrae el camino que acabamos de andar, nos hechiza y ciega la inmensa extensión blanca e imprecisa, sin contornos, que tenemos delante de los ojos>>. De cuanto esta fecha de 1900 (...) destacaré únicamente (...) cómo en él se descubre la crisis, tránsito entre dos etapas, que debió gobernar la vida íntima del escritor, obligado entonces por la propia evolución de su sistema ideológico, a decir adiós a una parte de su vida que aún sigue atrayéndole, y forzado, de espaldas a ella, a atalayar el futuro que ante él veía abrirse, lo que su existencia podría llegar a ser: su porvenir humano y de escritor, en otras palabras<sup>111</sup>.

Tras esta etapa crítica, de transición, que culminaría en 1904, la vida del ya para siempre *Azorín* transcurrirá plácida, íntima, alejada del bullicio y dedicada de lleno a la labor literaria y periodística, con un orden y meticulosidad encomiables, fuera del escenario de pasiones y luchas que azotarán la historia de España a partir de entonces. No nos parece casual que, durante nuestra guerra civil, nuestro escritor huya y asista a la contienda desde la distancia, como ese espectador que, a su vuelta al país, se dedicará casi todas las tardes a asistir a los cines de sesión continua y contemplar un mundo lejano y de evasión.

---

<sup>110</sup> Tuñón de Lara, *Poder y sociedad en España, 1900-1931*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pág. 32.

<sup>111</sup> Luis S. Granjel, op. cit., [1958], pág. 85.

La entrada de José Martínez Ruiz en la política activa ocurre, de la mano de Maura, en 1907, cuando consigue su primera acta de diputado, con la que representará a unos, para él, desconocidos electores de Purchena. En el año 14, esta vez de la mano de La Cierva<sup>112</sup>, representará a Puenteareas; y a Sorbas por tres veces, en los años 1916, 1918 y 1919. Fue también, por dos veces, Subsecretario de Instrucción Pública<sup>113</sup>. En 1910 había ingresado en el partido conservador. Atrás quedaban sus simpatías anarquistas, federalistas.

Su matrimonio en 1908, un 30 de abril, en la lujosa parroquia madrileña de San José, sita en la calle de Alcalá, con una mujer mucho más joven que él, Julia Guinda Urzanqui, “bastante alta, fina, de suave expresión, muy distinguida”<sup>114</sup>, natural de Sos del Rey Católico, no supuso una variación en lo que empezaba a ser ya su vida, sino más bien todo lo contrario; sin descendencia, *Azorín* y su mujer disfrutaron de una vida plácida y sin altibajos, con muy pocos hechos que variaran el cotidiano vivir, que no era otra cosa que el cotidiano escribir:

*Azorín* vivió en Madrid [desde 1896 hasta la guerra civil] durante cuarenta años consecutivos (...), sin más interrupciones que las derivadas de sus recorridos por nuestros campos y ciudades y, en algunas ocasiones, por tierras de Francia. El firme anclaje en nuestro país y, en concreto, en su morada madrileña, le permitió actuar en profundidad, en hondura, sin disiparse en actividades heterogéneas, esto es, sin abandonar nunca su cotidiano quehacer literario. El enriquecimiento y cuidado de su biblioteca, la lectura continua de sus clásicos, sus paseos y observaciones, su ininterrumpida meditación sobre la vida española y sobre el fluir del tiempo y de las cosas... Esa fue su vida<sup>115</sup>.

Casi todos esos acontecimientos que, a partir de entonces, rompen su monotonía diaria, esa comunión entre vida y literatura que siempre lo definió y que ahora alcanza niveles de identificación extremos, tienen que ver con homenajes<sup>116</sup>, reconocimientos<sup>117</sup>,

<sup>112</sup> Burlescamente, algunos compañeros de la prensa comenzaron a llamarlo *La Ciervero*.

<sup>113</sup> Desde el 13 de noviembre de 1917 hasta el 26 de marzo de 1918 la primera vez; la segunda, desde el 17 de abril de 1919 hasta el 27 de junio del mismo año.

<sup>114</sup> Antonio Montoro, op. cit., [1953], pág. 126.

<sup>115</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 123.

<sup>116</sup> El más famoso, el de Aranjuez, en el año 1913.

<sup>117</sup> Como el ocurrido en 1924, cuando es elegido académico de la Lengua, ocupando el sillón P.

premios<sup>118</sup>, ataques a su persona o determinados rechazos<sup>119</sup>, etc. Hasta que estalla nuestra guerra civil<sup>120</sup>, y *Azorín* y su mujer viajan a Francia<sup>121</sup>, fuera nuestro autor de su mundo. No en vano,

*Azorín* llegó a ser el barómetro -o <<notario>>, según dijo Unamuno- de la vida política, literaria y cultural de España durante las primeras décadas de este siglo. Desde las páginas de los periódicos de más circulación y resonancia, interpretaba e informaba sobre los debates parlamentarios y los acontecimientos políticos de más alcance; promovía las tendencias innovadoras en el arte y las letras; renovaba la manera de entender los valores literarios nacionales; y educaba a sus lectores sobre la geografía, la historia y la gente de los pueblos y las regiones del país<sup>122</sup>.

En París llevará una vida muy parecida a la que hacía en Madrid. Allí coincidirá con Marañón, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Baroja y otros. Y también allí, en París, España seguirá ocupando un lugar preminente en su obra y pensamiento:

La realidad española (...) se convirtió en eje, en tema obsesivo y dominante, en las páginas escritas durante el trienio (...) que duró la expatriación. Los títulos de las obras surgidas a raíz de la contienda (...) son reveladores de ese dolorido sentir<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> En 1923, por poner un ejemplo, el Ayuntamiento de Zaragoza le concede la medalla de oro de la ciudad.

<sup>119</sup> En 1928, tras el estreno de *El Clamor*, es expulsado de la Asociación de la Prensa de Madrid.

<sup>120</sup> Perdida en su propia historia y olvidada de todos, la España de 1936 recupera por desgracia el protagonismo internacional, precisamente por una barbarie contra la que habían luchado *Azorín* y tantos otros. Recordemos que entre “mediados del XIX y los primeros combates de julio del 36 el nombre de España no asomó jamás a los periódicos del extranjero, salvo para certificar y jalear su derrota en Cuba. Años después la vieja nación del sur de Europa, de cuya arrogancia colonial ya nadie se acordaba, podía muy bien pasar al paquete de naciones tercermundistas en las que se empezaban a producir los primeros escarceos de un combate mucho más amplio, que no tardaría en sufrir en su propia carne el continente” (F. García de Cortázar y J. M. González Vega, *Breve historia de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, 8ª reimpresión, pág. 576).

<sup>121</sup> “El viaje ha sido largo y molestísimo. Un tren interminable, lento, que lleva cuatro o seis horas de retraso. De Madrid a Valencia y de Valencia a Barcelona. Y luego, ya en tierra francesa -entrando por Cerbère-, una sensación distinta” (*Azorín, Españoles en París*, en *O. C.*, V, pág. 743).

<sup>122</sup> E. Inman Fox, op. cit., [1992], pág. 7.

<sup>123</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 124.

Aunque su silencio sobre los acontecimientos concretos de una España en guerra fratricida es total. Al acabar la contienda llega tanto la dictadura del general Franco, “régimen hecho para ser obedecido”, como toda una serie de vinculaciones a un pasado más ideal que real que impregnaron “tanto la concepción del poder por el propio dictador, como la visión de España y de la Iglesia, y la propia concepción económica de una autarquía basada en el principio de la autosuficiencia como óptimo para un país”<sup>124</sup>.

En enero de 1939, *Azorín* envía una carta al general Franco sobre la posible vuelta de los intelectuales españoles, y el 23 de agosto de ese mismo año *Azorín* y su mujer, con un salvoconducto oficial, regresan a Madrid. Comienza su última etapa, vital y literaria. Y tras las órdenes dadas por la Junta Política de la Falange, al considerar a nuestro autor un tráfuga, para que no se le permita publicar en prensa, Serrano Suñer, Ministro de Gobernación, le da en 1941 la tarjeta de periodista. Su labor periodística, a partir de ese momento, continuará de forma ininterrumpida hasta casi el final de sus días, hasta el 4 de febrero de 1965, cuando publica su último artículo en *ABC*, si bien llevaba más de un año sin escribir para la prensa. Años antes, en una entrevista de Juan Pelayo en *ABC*, con fecha 19 de noviembre de 1952, *Azorín* había anunciado el fin de su carrera literaria.

Al regresar a España tras la guerra civil, *Azorín* tiene 66 años. Pero aún le restan casi treinta para ver una postguerra larga y, en muchas ocasiones, atroz; aunque *Azorín* no es ya sino una sombra encerrada en su propia historia. Así, tras su vuelta del exilio:

La biografía de *Azorín* se difumina; no presenta en el curso de estos años señalados asidero alguno donde detener el paso fugitivo del tiempo: no hay fecha, acontecimiento, motivo impar, en que frenarla. Si en la juventud, o en su madurez, cabe destacar hechos sobresalientes donde se peralta su discurrir literario, ahora, vida y obra se presentan tan unidas, tan inseparables, que es difícil aislarlas. Por otra parte, los hechos biográficos anteriores eran también esencialmente literarios. En *Azorín*, vida y obra presentan un todo indivisible<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Antonio Elorza y Carmen López Alonso, *Arcaísmo y modernidad. Pensamiento político en España, siglos XIX-XX*, Historia 16, Madrid, 1989, pág. 218.

<sup>125</sup> S. Riopérez y Milá, op. cit., [1979], pág. 551.

Alejado de la vida pública y social, tal vez sólo quepa señalar ya su afición al cine; a partir de los años 50 comenzará a asistir asiduamente a las sesiones de programa doble:

En estos años *Azorín* se torna un empedernido espectador de cine. Acude a los cines de su barrio [el Palace, el Panorama, el Gong, etc.]. Son cines de sesión continua, lo que le permite ir a cualquier hora, es decir, a las horas que no suponen alteración de su propio horario: por la mañana, a primera hora de la tarde. A veces ve más de un pase de la misma película; en ocasiones vuelve al día siguiente a ver la película que ha visto el día anterior<sup>126</sup>.

Nuevamente el gusto ante lo fingido, ante una vida oculta tras unos nombres ficticios que viven unas historias ficticias, y nuestro autor, en la sala oscura, anónimo y oculto, convertido otra vez en espectador de la ficción, de la vida<sup>127</sup>:

¿Por qué la imagen de la realidad es mejor que la realidad misma, para *Azorín*? Porque *Azorín* (...) es un espíritu libresco, enmohecido, aherrado fuertemente por las sutiles trabas que tienden sobre nosotros las visiones de otros hombres, los pensamientos y los sentimientos de otros hombres<sup>128</sup>.

En Madrid, en su casa de la calle de Zorrilla, número 21, piso 2º izquierda, donde vivía desde hacía 40 años, casi a los 94 años, muere *Azorín* el 2 de marzo de 1967, a las nueve de la mañana. Enterrado en Madrid a las 5 de la tarde al día siguiente, viernes 3 de marzo, en la Sacramental de San Isidro, en la fosa comprada para él y su mujer situada en el Patio del Carmen, fosa nº 72, fila 2ª, el 8 de junio de 1990 sus restos mortales, junto a los de su mujer, son trasladados, donde hoy reposan, a Monóvar. Detrás nos queda una vida y obra que resumen la historia socio-política<sup>129</sup> y literaria<sup>130</sup> de

<sup>126</sup> Á. Fernández Pombo, *Maestro Azorín*, Doncel, Madrid, 1973, pág. 128.

<sup>127</sup> “*Azorín* está establecido como para siempre en su banco de espectador, que espera el <<metro>> de una línea que aún no ha sido inaugurada”, asegura R. Gómez de la Serna (op. cit., [1942], pág. 221).

<sup>128</sup> S. Riopérez y Milá, op. cit., [1979], pág. 466.

<sup>129</sup> *Azorín* “era como el archivo viviente de cuanto ha ocurrido en España durante más de un siglo”, en palabras de Julio Caro Baroja (op. cit., [1968], pág. 140).

<sup>130</sup> “Repasando la bibliografía de *Azorín*, pudiera estructurarse un breve panorama editorial madrileño de estos últimos ochenta años” (José Ruiz-Castillo, *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*, Agrupación Nacional del Comercio del Libro/Revista de Occidente, Barcelona, 1972, pág. 207).

nuestro país.

Obra y vida que él mismo intuyó diluidas en el tiempo, tema tan fundamental de su escritura, cuando en su libro *Valencia* escribió, presente la idea de que todo cambia y se pierde: “El evanescerse de la imagen en la lejanía. La sensación pasada, que se va evanesciendo en el fondo de la conciencia”<sup>131</sup>.

Empero, a pesar de la tan repetida idea acerca de la equiparación de vida y obra en *Azorín*, de la condición cuasi autobiográfica de su literatura o de la mixtificación poética y velada de su vida, y a pesar también de la ya comentada linealidad de su existencia, o precisamente por todo ello, hay en la biografía de nuestro autor una serie de hechos problemáticos, conflictivos, que han motivado la escritura de un buen número de artículos y libros.

No es tarea nuestra analizar sus contenidos ni referir el estado actual de tales debates, ni tan siquiera enumerarlos todos, pero sí nos parece conveniente, por la relación tan estrecha que encontraremos entre tal cuestión y su literatura, su teatro, comentar en especial uno de dichos problemas suscitados en torno a la vida de nuestro autor.

Como mero apunte, sin embargo, cabe citar, como ocurre con la literatura de Borges, la ausencia del sexo en su literatura, la negación por omisión del amor físico<sup>132</sup>, en consonancia con la visión que el hombre José Martínez Ruiz tuvo en vida del mundo femenino, de las relaciones entre hombre y mujer<sup>133</sup>; su especial vinculación, ya desde

<sup>131</sup> En *O. C.*, VI, pág. 30.

<sup>132</sup> “En sus escritos jamás se encuentran tratados de cerca los problemas eróticos; el amor desempeña en ellos un papel de orden secundario” (W. Mulertt, op. cit., [1930], pág. 43).

<sup>133</sup> Cuenta su biógrafo Antonio Montoro una interesante anécdota a este respecto, que le confesó una dama de Monóvar:

“-La única novia que *Azorín* ha tenido en Monóvar he sido yo; quizá él no llegó a enterarse. Yo veía a Pepe una distinción, una seriedad, una elegancia especial que no encontraba en los otros muchachos. Me gustaba más que los otros estudiantes. Mi amor propio de mujer se satisfizo de verdad cuando mis amigas comenzaron a murmurar de nosotros dos en este aspecto amoroso. El silencioso hijo de don Isidro aparentaba una inclinación constante hacia mí. Nada me había dicho, nada concretaba de sus sentimientos; pero al despedirnos en el jardín del Casino una hermosa noche de luna, con motivo de su regreso a Madrid, prometió escribirme.

Interrumpí a mi interlocutora para preguntarle ansiosamente:

-¿Cumplió su promesa? ¿Es usted dueña de una misiva de amor de *Azorín*?

La respuesta de la señora fue la siguiente:

-No poseo ninguna carta; se le olvidó escribirme. Sufrí un gran desengaño. Mis amigas me preguntaban: al principio con seguridad, con envidia; después, con sorna. Escribí a Pepe explicándole mi situación. Silencio. Volví a escribirle a las pocas semanas. Silencio. Yo tenía una hermosa caligrafía; usaba fino papel satinado de color azul. Insistí de nuevo violentándome ya considerablemente. Más



antes de ingresar, con la Academia<sup>134</sup>; su retraimiento, su negación, en gran medida, del mundo ajeno a su ser íntimo, que se va acentuando sobre todo a partir de su vuelta de París tras la guerra civil; la relación con su propia mujer, que, como queda referido por varios de sus biógrafos, llenó la vida interior que provocó en *Azorín* la ausencia de la madre<sup>135</sup>; etc.

Pero el más espectacular<sup>136</sup>, el que más páginas y discusiones ha originado dentro de la literatura crítica, el problema dentro de su peripecia vital más comentado es, sin duda, su evolución política e ideológica<sup>137</sup>.

El tema es mucho más complejo que su simple transfugismo del anarquismo a las filas conservadoras, ya que, por encima de la evolución de su pensamiento, destaca el arribar a un medio que nuestro autor conocía perfectamente, desde la tribuna de

silencio. Yo tenía formado un alto concepto de la gravedad, cortesía, esmerada educación de *Azorín*; no acertaba a explicarme tan extraño comportamiento. Cuando regresó a Monóvar por las fiestas navideñas, al afearle su conducta con voz irritada, Pepe se ruborizó y me dijo: <<¡Oh, qué memoria la mía! Aquí tengo las tres cartas. Me las guardé conforme las recibía; las guardé para leerlas despacio, y se me olvidó hacerlo. Las llevo sin abrir todavía. Perdona>>. Yo perdoné. Nuestro incipiente noviazgo quedó roto para siempre” (op. cit., [1953], págs. 125-126).

<sup>134</sup> Cuenta J. Caro Baroja cómo, en una ocasión, cierto “profesor que trabajaba en Norteamérica -creo que Balseiro- le había escrito a Madrid, después de la guerra, y no sabiendo las señas del maestro le envió la carta a un centro oficial [la Academia], en que era obligatorio que las supiesen... La carta, dirigida a Don José Martínez Ruiz *Azorín*, escritor..., fue devuelta con la siguiente palabra escrita de puño y letra de alguien con autoridad: <<desconocido>>” (op. cit., [1968], pág. 152). En realidad, mucho se ha elucubrado sobre la ausencia de *Azorín* en la Academia, si se debió al rechazo de su amigo y paisano Gabriel Miró o a cuestiones más personales. José Ruiz-Castillo asegura que, paseando un día con él para pedirle un prólogo para el libro *El sitio de Baler* del general Martín Cepezo, nuestro autor “me confió su disgusto con la Academia por no haberle designado para el cargo de bibliotecario, otorgado a otro miembro de la Corporación, según él con menor derecho. Dicho cargo implicaba para *Azorín* el aliciente de poder residir en el docto edificio” (op. cit., [1972], pág. 224). Su entrada tuvo lugar el 28 de mayo de 1924 y leyó su Discurso, *Una hora de España*, el 26 de octubre del mismo año.

<sup>135</sup> Asegura J. García Mercadal que en *Azorín* siempre hubo “un predominio materno, del que dimanaban todos los efectos de la personalidad; método de vivir, claridad descriptiva, escrupulosidad, estilo breve, transparente, pensamiento concreto, sin hojarasca... Y de la expresión delicada y el efluvio de ternura en el afecto de la madre, de maneras finas, elegantes y cariñosas, nace un fondo de melancolía, de nostalgia del tiempo ya ido, del concepto de la eternidad. Es decir, una sensibilidad capaz de percibir lo más sutil de la espiritualidad” (*Azorín. Biografía ilustrada*, Destino, Barcelona, 1967, págs. 12 y 14).

<sup>136</sup> Tan citado que hasta aparece en una novela tan reciente como *Las máscaras del héroe*, de Juan Manuel de Prada, que habla del “anarquismo pusilánime de *Azorín*” (Valdemar, Madrid, 1996, pág. 96).

<sup>137</sup> Para algunos críticos y biógrafos de nuestro autor, esto no sería sino una evolución de su persona, donde lo ideológico sería sólo un aspecto más. En palabras de Luis S. Granjel: “Nuevas influencias librescas, entre ellas su mejor conocimiento de la literatura clásica española; los años, cuyo tránsito nunca transcurre sin dejar huellas; la convivencia también con el paisaje castellano y su compenetración, día a día más entrañada, con las formas de vida que aún perduran en las viejas ciudades de Castilla, van a sumar sus influjos y ocasionar un cambio, que resultará decisivo, en la personalidad humana del escritor y como consecuencia de ello en su obra literaria; ello motivará (...) un retorno del escritor a principios ideológicos, muy posiblemente también creenciales, que recusó, con ostensible desprecio, en su ariscada juventud” (op. cit., [1958], pág. 290).

Prensa, y sobre el cual había hecho comentarios y había escrito libros y artículos que no hacían presagiar, desde luego, ese paso del planteamiento puramente especulativo, teórico, a la acción práctica<sup>138</sup>, plenamente consciente, deseada y buscada. En palabras de J. García Mercadal:

Es difícil comprender que después de haber pasado por la tribuna de la Prensa de ambas Cámaras, con el éxito de observador que de ese paso como escritor obtuvo, tuviera el menor interés por caer desde allí a los escaños del Congreso, para ser uno más en la borreguil mayoría cunera. Era ignorar su áureo valor de hombre de letras para cambiarlo por la calderilla sobada del pordiosero, enterrando lo que había escrito de los políticos en su *Antonio Azorín* y en muchas otras ocasiones. Ser autor de *Parlamentarismo español* y Diputado a Cortes cunero, resultaban títulos que no debían reunirse en una misma persona. No basta para explicar tal tropiezo haberse dejado arrastrar por una ambición incontenible, ni el pretender cohonestarla por el calificativo de <<desde de la mocedad>>, pudiendo ostentarla tan eminente y razonada como la que *Azorín* tuvo<sup>139</sup>.

Para otros críticos, quizá como forma de destacar la importancia del mundo íntimo de nuestro autor frente a pensamientos o ideologías externas y justificar así su buena fe, o ante la no comprensión desde criterios lógicos del cambio manifestado por *Azorín*, se trató de una cuestión emocional, temperamental, pero “en ningún caso, a ánimo interesado o afán de cuquería”<sup>140</sup>.

En principio, muy lejos queda esa, tantas veces repetida, separación entre el arte y la política, que tantos escritores han justificado y defendido:

Para empezar, quiero decir en seguida que soy un escritor y que me ocupo de literatura; por eso no hay nada más lejano del poder y de la política que la literatura: porque la literatura tiende a ser universal y en cambio la política es cuanto de más particular pueda existir (...). Es decir, creo que, por principio, el hecho de escribir se opone al hecho de ejercer el poder. Porque cualquier

---

<sup>138</sup> Aunque hay críticos que aseguran que *Azorín* siempre deseó formar parte de la vida pública española: “Como partidario de Maura, *Azorín* pudo dar vida a su juvenil ambición de entrar en la vida pública” (Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955, pág. 240).

<sup>139</sup> Op. cit., [1967], pág. 65.

<sup>140</sup> Mariano Tudela, *Azorín*, EPESA, Madrid, 1969, pág. 52.

tipo de poder (...) tiende a presentarse de forma unitaria, a servirse del lenguaje para sus fines propios, mientras que por el contrario el escritor tiende invariablemente a diversificar y a pluralizar la vida humana, y a liberar el idioma<sup>141</sup>.

Pero, por otra parte, tal unión ha sido extensa y fecunda a lo largo de la historia de nuestro país<sup>142</sup>, y los hechos, en tantísimas ocasiones, han desmentido esas palabras. Además, como refiere Julio Caro Baroja, estamos ante un hombre que vivió una existencia larga, en la que los cambios fueron numerosos y espectaculares, amén del eterno prejuicio con que nos enfrentamos ante toda persona que cambie, en uno o en otro sentido, como si creyéramos que en la inmovilidad está lo verdadero u honesto. Seguramente por ello, el sobrino de Pío Baroja comenta cómo ha sido muy criticada tal evolución de nuestro autor en lo que a su credo ideológico se refiere, acusándosele de “perfidia”, aunque “¡qué más hubiéramos querido los españoles que tener unos hombres públicos tan interesantes como los que aparecen en su colección de artículos reunidos bajo el título de *Parlamentarismo español!*”<sup>143</sup>. Y añade:

En la vida de un hombre que llega casi al siglo tiene que haber, por fuerza, muchas fases y aun períodos largos, distintos y aun contradictorios entre sí. Las vidas homogéneas son o cortas o vulgares. Porque tampoco el medio en que vivimos es coherente y homogéneo. Se ha reprochado a *Azorín* exceso de movilidad política, se le ha acusado de cambiar demasiado de ideas. Creo que esta es una de las mayores vulgaridades que se han dicho y repetido acerca de él, incluso a la hora de morir.

*Azorín* tuvo vocación política, es evidente. Pero en una época en que el político debía ser orador ante todo, *Azorín*, corto y aun difícil de palabra, no podía llegar a ser un político de primera magnitud. Su paso por el ministerio de Instrucción Pública es una efemérides poco significativa, pese a que algunos artículos necrológicos se han redactado a base de un cursus honorum formalista. ¡Como si el muerto hubiera sido sólo eso, un ex subsecretario público más! Por su amistad con La Cierva y por otras amistades, *Azorín* fue

---

<sup>141</sup> Carlos Fuentes, en W. Mauro y E. Clementelli, *Los escritores frente al poder*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1975, pág. 179.

<sup>142</sup> “Es la manía morbosa de los intelectuales españoles, que también lo apresó y que no ejerció acción beneficiosa en su labor literaria” (W. Mulertt, op. cit., [1930], pág. 175).

<sup>143</sup> Op. cit., [1968], pág. 144.

criticado mucho entre los cultivadores de la llamada <<pureza política>> y es seguro que de haberse compilado aquí, en España, un *Dictionnaire des girouettes*, como el que se publicó en París, en 1815, le hubiera dedicado un gran artículo. Mi tío, que tenía muchas razones para conocer a *Azorín* y que no aprobaba su gusto por la vida pública, creía que en el fondo tenía una idea cándida y reverencial del Poder, como tal Poder una idea casi infantil o popular, y que, por otra parte, incluso al tratarse de cuestiones literarias la Política le parecía una herramienta útil. Así, pues, si admiró consecutivamente a varios gobernantes y les dedicó artículos elogiosos, pese a ser casi todos de signos distintos, ello se debió a esta idea popular y muy española de que, al fin y al cabo, el mando es el mando, y que del portero al ministro hay un orden jerárquico fijo, gobierne quien gobierne.

Pero, por otra parte, nadie le ha reprochado el hecho de que en otras esferas siguiera el mismo procedimiento y elogiara a autores opuestos entre sí. De esto se ha hecho virtud. Y, en suma, hay que convenir en que, pasados los primeros y escandalosos tiempos de estridencia, *Azorín* es el crítico que ha volcado la mayor cantidad de simpatía y de elogios sobre las personalidades literarias más heteróclitas. Así, pues, no creo que hay derecho a censurar las alabanzas que prodigó a distintos hombres políticos, más o menos que las que prodigó como crítico literario, tierno y efusivo<sup>144</sup>.

Muchos críticos han señalado esa característica del carácter de nuestro autor y de otros muchos españoles, la de que “el mando es el mando”, pero no todos como un halago o una disculpa a lo que podríamos llamar, con Gómez de la Serna, la “veleidad política”<sup>145</sup> de *Azorín*.

De hecho, los juicios negativos sobre tal actitud de *Azorín* han sido seguidos por buena parte de la crítica, desde comentarios inmovilistas<sup>146</sup>; hasta lo que se considera “un fracaso vital, de la sumisión a la dura necesidad real, enterrando sueños reformistas”<sup>147</sup>; pasando por la justificación de un carácter en el fondo ingenuo para

---

<sup>144</sup> Ibidem, págs. 145-146.

<sup>145</sup> Op. cit., [1942], pág. 7.

<sup>146</sup> “*Azorín* es doblemente traidor a sus primeras convicciones políticas y a su origen de clase (...). El que traiciona calla, y esto explica el legendario mutismo de *Azorín* mejor que toda la literatura inútil que se ha hecho en torno a ese mutismo” (Francisco Umbral, <<*Azorín*, el chufiero valenciano>>, en *Las palabras de la tribu*, Planeta, Barcelona, 1994, págs. 41-46, pág. 41).

<sup>147</sup> José M<sup>a</sup> Valverde, op. cit., [1971], pág. 10.

comprender el mundo de la política, no como idea sino como realidad<sup>148</sup>; y sin olvidar los insultos e imprecaciones que, desde uno u otro bando, y casi con un odio visceral, surgen durante la guerra civil<sup>149</sup>.

Como en tantas otras ocasiones, los juicios ante actitudes contrarias a las nuestras suponen prejuicios difícilmente reconocidos. En octubre de 1910, en <<El tema de ayer. Sobre un rumor>>, recogido años más tarde en *Literatura en la política* (1947), nos confiesa nuestro autor a este respecto:

Al escribir estas líneas he de vencer una íntima contrariedad. No soy en el partido conservador sino un modestísimo periodista, que ha defendido en todo momento, en cuantas ocasiones se han presentado, los ideales que encierra y representa don Antonio Maura. Si de algo pudiera envanecerme, es de haber servido al público con entera lealtad, es decir, de haber acordado la vida privada y pública del periodista con los ideales de rectitud y de moralidad a toda hora predicados y defendidos. Cuando el periodista que tal hace ha sufrido en silencio una larga campaña de hostilidad; cuando (...) se han lanzado censuras y denuestos sobre quien ha defendido con sinceridad y lealtad una idea, justo es que el periodista que de este modo ha obrado, ya que no ha tenido jamás ninguno de esos provechos inconfesables, clandestinos, pero suculentos, de la política -que otros periodistas pueden haber gozado-; justo es, repito, que a quien así ha procedido no se le niegue la única satisfacción, la única compensación, el único desquite que puede tener sobre los que han seguido conducta bien distinta; y esta compensación, este desquite, es el de hacer público, cuando la ocasión llega, sin ufanía, llanamente, la sinceridad con que se procede en la defensa de un ideal<sup>150</sup>.

En cualquier caso, lo que a nosotros nos interesa ahora no es sólo, ni especialmente, aquello que José Martínez Ruiz haya sido en el mundo de la política ni su evolución ideológica, sino especialmente si, por debajo del argumento vital, somos

---

<sup>148</sup> Confiesa Pío Baroja que “para mí *Azorín* siempre será un maestro del lenguaje y un excelente amigo, que tiene la debilidad de creer grandes hombres a todos los que hablan fuerte o enseñan con pompa los puños de la camisa en una tribuna” (*Juventud, egolatría*, Caro Raggio, Madrid, 1917, pág. 240).

<sup>149</sup> “Hoy *Azorín* es un volchevique, como ayer fue un ciervista” (J. Rogerio Sánchez, *Lengua y Literatura españolas*, Ávila, 1937, pág. 181).

<sup>150</sup> *O. C.*, III, pág. 886.

capaces de encontrar un hilo conductor, una actitud que explique su literatura, la evolución de unos escritos que explicarían mejor que nada su evolución como hombre y como creador. Y esto porque una de las tesis que nos proponemos defender y mostrar es la unidad e independencia de la obra azoriniana, manifiestas tanto en lo artístico como en lo ideológico y lo personal<sup>151</sup>, por encima de los gustos personales y las adscripciones coyunturales a una u otra opción política, a uno u otro hombre público. Los cambios y giros en su actitud hacia la sociedad y los hechos que rodearon su existencia no tendrían que ver entonces con huir hacia otras posiciones o planteamientos políticos, sino con buscar, dentro de la evolución lógica de toda sociedad, la más idónea perspectiva desde la cual crear su universo literario, amén, por supuesto, de muchas razones dadas por la crítica acerca de si *Azorín* se acercó al poder por cobardía, por tradición familiar, por ingenuidad o por cualquier otro motivo.

Tal vez haya que buscar en el José Martínez Ruiz republicano, declarado admirador de Pi y Margall; en el federalista; en el anarquista; en el conservador; o en el hombre que acabó su vida recluido en sus recuerdos a ese espectador que siempre quiso ser, oteando la realidad desde la atalaya de sus escritos. En esta idea, ya nos dice José M<sup>a</sup> Pemán cómo Marañón le confesó “que *Azorín* tenía tanta vida porque no la había gastado nunca”<sup>152</sup>. Para F. Sáinz de Bujanda, *Azorín* “no empezó a ser revolucionario hasta que desistió de serlo; más precisamente, hasta que dejó de proclamar que lo era”<sup>153</sup>. Y esto porque

tuvo conciencia de que un artista como él no puede construir un programa político, ni un ideario social, ni unas fórmulas económicas, sino crear, con su arte, un clima de comprensión y un anhelo de perfeccionamiento, que no se circunscribe a la intimidad de cada sujeto, sino que irradia sobre el conjunto de la vida social. Esta última dimensión de su obra podría ampararse bajo los vocablos de <<solidaridad>> y de <<integración>>. En muchas ocasiones, la ostensible modificación de sus actitudes políticas -que también ha sido puesta de manifiesto con estéril reiteración- no es sino consecuencia de un afán

---

<sup>151</sup> El propio *Azorín* escribió que sin independencia “no puede existir el arte ni puede darse ningún verdadero artista” (*Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 466).

<sup>152</sup> Op. cit., [1970], pág. 70.

<sup>153</sup> Op. cit., [1974], pág. 96.

constructivo, esto es, de evitar las consecuencias desoladoras de la insolidaridad hispánica. No cabe, por supuesto, entrar aquí a enjuiciar el acierto de cada una de las posiciones políticas adoptadas en cada coyuntura por el gran escritor. Pero creo que sería difícil atribuir las a impulsos egoístas o de medro personal. En la raíz de todas ellas, late siempre -esto es lo decisivo para el enjuiciamiento- el afán de evitar desgarraduras y enfrentamientos y de crear, en la medida de lo posible, un clima de concordia colectiva<sup>154</sup>.

Tal vez sea aquí donde veamos ese hilo conductor que explicaría su vida, su literatura:

*Azorín*, el pequeño filósofo, llegó a ser no sólo un español más completo, sino que también un espíritu libre y universal, a quien no fue extraño nada que tuviese un interés humano. Las posturas políticas que mantuvo fueron para él (...) simplemente un episodio más en sus experiencias de lo humano (...). Se ve claramente que *Azorín* expresó más completamente su temperamento de humanista, no como participante activo en la vida política de su tiempo, sino como escritor, como filósofo-educador y como reformador<sup>155</sup>.

El propio *Azorín*, que en todo momento tuvo una clara conciencia de su arte, de lo que deseaba hacer, de aquello que anhelaba conseguir, del porqué de su escritura, escribirá años más tarde:

Acoplamos, pues, los pensamientos a las sensaciones. Si las sensaciones son continuas, y vivaces, e intensas, los pensamientos irán variando según sintamos. No importará que el pensamiento de hoy esté en contraposición con el de ayer; somos, en estos momentos, al pensar de distinto modo, fieles a nosotros mismos; no existe versatilidad, sino lealtad para con nosotros mismos<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Ibidem, págs. 98-99.

<sup>155</sup> Anna Krause, op. cit., [1955], pág. 253.

<sup>156</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 330.

A este respecto, una de las características que mejor definen a nuestro autor y que nos acerca de forma inequívoca a la importancia que el teatro, lo teatral, tuvo tanto en su vida como en su obra sería el uso constante por parte de *Azorín* del seudónimo. Sería éste, la importancia para nuestro autor del seudónimo, de la búsqueda del ropaje teatral tras el cual esconderse para siempre, el punto de partida desde el que arrancar a la hora de esbozar una biografía teatral. No en vano, nuestro autor aseguró que “el nombre influye –por lo menos, *algo*- en la obra del artista”<sup>157</sup>.

Como han apuntando tantos críticos -ya hemos hecho referencia a ello-, gran parte de su literatura sería, en puridad, el desdoblamiento de su yo más íntimo, su vida tal y como la vivió y sintió, bajo el disfraz de otros nombres, de personas distintas; así, el cambio de seudónimo llevaría parejo un cambio de personalidad:

Esta reencarnación del autor en su personaje es, más que otra cosa, una evasión, fruto de un deseo de hurtarse a la curiosidad de los demás, alzando, para ello, entre el mundo y su intimidad, la figurada realidad de una criatura que le permitirá seguir, en ocasiones, hablando de sí mismo, dar a conocer sus opiniones, soñar en voz alta, confesarse en suma, sin experimentar vergüenza al hacerlo<sup>158</sup>.

Por ello, la utilización de tantos seudónimos por parte de José Martínez Ruiz, el uso y posterior abandono de tantos nombres fingidos, hasta dar, para él, con el apropiado, con aquél que habría de esconderlo para siempre, podríamos relacionarlo con la búsqueda de un personaje tras el cual observar la vida sin ser visto, contemplarla sin necesidad de zambullirse en la vorágine de su evolución, verla sin vivirla. Quizá por esto, Gómez de la Serna dice de nuestro autor que “no quería ser más que el espectador, y ahora yo creo que hace su retrato para ser el espectador de él, su propio público”<sup>159</sup>.

Aunque José Martínez Ruiz es conocido por *Azorín*, varios fueron los seudónimos utilizados por él a lo largo de su vida literaria. Los primeros que utilizó fueron *Juan de Lis* y *Fray José*, seudónimos que utilizará en 1891 en el *Defensor de*

---

<sup>157</sup> <<La estilización en el teatro>>, *ABC*, 26 de junio de 1926, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1146.

<sup>158</sup> Luis S. Granjel, op. cit., [1958], pág. 79.

<sup>159</sup> Op. cit., [1942], pág. 191.



*Yecla* y en *La Educación Católica*, de Petrel, respectivamente, periódicos que contienen sus primeros artículos periodísticos (reseñas de libros, en realidad)<sup>160</sup>.

A continuación aparecerá el seudónimo de *Este*. Así firma algunas críticas teatrales en *El Mercantil Valenciano* (desde el 13 de febrero al 1 de marzo de 1894); posteriormente, en *El Progreso* de Madrid (desde el 30 de octubre de 1897 hasta el 2 de abril de 1898), retomará este seudónimo, y encabeza su columna de este modo: *Avisos de Este*.

Con el seudónimo de *Cándido*, primero que utilizará en formato libro, de claro influjo volteriano, firmará sus dos primeros folletos: *La crítica literaria en España* y *Moratín*, ambos de 1893.

Un año más tarde, a partir de 1894, comenzará a utilizar *Ahrimán*<sup>161</sup>, firmando algunos artículos en *El Mercantil Valenciano*, *El Pueblo* y la revista *Bellas Artes*; además, así firma su libro, también de 1894, *Buscapiés*. Para Anna Krause, “un pasaje de *The World as Wild and Idea* [de Schopenhauer] sirvió de inspiración para su nombre de pluma *Ahriman*”<sup>162</sup>. En 1895, en la revista *Bellas Artes*, utilizará el seudónimo de *Don Abbondio*.

Y finalmente llegamos al seudónimo de *Azorín*. Tomado del famoso personaje, literaturización de su propia persona<sup>163</sup>, este seudónimo, con el que será mundialmente conocido y que ya no abandonará jamás, lo utiliza por vez primera en prensa, en el diario *España*, firmando, un jueves 28 de enero de 1904, una crónica: <<Impresiones parlamentarias>>. En libro aparecerá en 1905, firmando *Los pueblos*. Sobre este seudónimo de *Azorín*, escribe Ángel Valbuena Prat:

Su mismo seudónimo *Azorín* es ya un hondo acierto. Para su significado se piensa en *azor*, el ave cazadora de presa, y así como ésta mira desde lo alto a las nubes y a la tierra, se asocia al ave, ya citada en *Mío Cid* -<<açores

<sup>160</sup> Junto a *La Monarquía* de Alicante.

<sup>161</sup> Como señala Pedro de Lorenzo acerca de tal seudónimo, “voz zenda, el destructor, genio del mal” (op. cit., [1982], pág. 28).

<sup>162</sup> Op. cit., [1955], pág. 79.

<sup>163</sup> “La dramatización de su propia vida bajo la apariencia de ficción en *La voluntad* y *Antonio Azorín*, es un desarrollo de la fórmula de Lanza. Martínez Ruiz se convirtió en un seguidor en el uso de nombres ficticios, como hizo igualmente Baroja en *Las aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y en *Camino de perfección*” (ibidem, pág. 106).

mudados>>-, al arte inquisitivo y amplio del escudriñador de lo menudo con mente amplia y soñadora de horizontes. También hay quien se ha acordado del verbo *azorarse*, pensando en el aire exterior tímido y reconcentrado del propio autor, y más del personaje que comenzó a llevar este nombre<sup>164</sup>.

No obstante, la búsqueda y decisión posterior de adoptar dicho seudónimo sería mucho más importante y decisivo que el simple cambio de nombre<sup>165</sup>. Como desarrollaremos en capítulos posteriores, la inspiración de nuestro autor no está en la vida, sino en los libros, y es de aquí de donde toma el seudónimo que lo acompañará ya hasta su muerte; y, por otro lado, lo que nos sugiere tal sobrenombre como personaje explicaría, asimismo, lo que habrá de sugerirnos el propio autor en las fechas en que lo adopta y en su posición ideológica y creativa a partir de entonces, ya siempre escondido tras la máscara de *Azorín*.

Para Anna Krause, el hallazgo del seudónimo de *Azorín* tiene que ver con una crisis interior profunda, en torno a 1902, cuando entró de redactor en *El Globo*, que justifica, en parte, por la influencia que, en esos años, recibe de Flaubert, Nietzsche o Clarín; y así afirma que una “prueba más permanente del fin de esta crisis interior puede hallarse, a mi parecer, en la aparición del pseudónimo *Azorín* (apellido muy común en Yecla), como símbolo de renacimiento espiritual”<sup>166</sup>.

Además, hay otro aspecto que hemos de tener en cuenta. Algunos críticos definen el teatro de *Azorín* con el apelativo de evasión, en relación con la corriente europea inspirada fundamentalmente por Evreinoff, que tanto lo influyó, como posteriormente veremos. Para el autor de origen ruso, el hombre es siempre desdichado y el único modo de conseguir la felicidad es siendo otro, negar la propia personalidad y apropiarse de una falsa, fingida, tras la que esconderse y ser feliz. Así, la huida de la realidad más inmediata incidiría no sólo en la adopción de un seudónimo, sino

---

<sup>164</sup> *Historia de la literatura española*, vol. III, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, 8ª edición corregida y aumentada, págs. 487-488.

<sup>165</sup> “La nueva firma, que, en cierto modo, es una nueva personalidad, implica una nueva época en la obra del escritor” (José Mª Valverde, op. cit., [1971], pág. 243). Alfonso Reyes va más lejos en su juicio al afirmar que “el maestro empleó el seudónimo de *Azorín* para zafarse de su persona” (recogido por José Alfonso, op. cit., [1958], pág. 29).

<sup>166</sup> Op. cit., [1955], pág. 96.

igualmente en la concepción de una forma de entender el teatro, como arte y como forma de vida.

Por ello decíamos anteriormente que los seudónimos en José Martínez Ruiz, su utilización, su idea sobre la esencia que representan, serían un buen punto de partida para esbozar una biografía teatral de *Azorín*. La idea, en principio, quizá pudiera parecer exagerada, entre otras cosas, porque la mayor parte de la crítica apenas ha valorado su obra dramática, y porque, al estudiarla, se la ha encajonado en unos años precisos, concretamente entre 1925 y 1936. Pero también, con *Azorín*, podríamos decir que preferimos “un momento en la vida de un personaje, que toda su largura”<sup>167</sup>.

Tales juicios, por otro lado, no son ajenos a otros escritores, ya sean anteriores, coetáneos o posteriores. Lo cual parece hablarnos de unos tópicos de la crítica a la hora de enfrentarse a un autor determinado, sobre si destaca su prosa, su poesía o su teatro. Lo no destacable sería, en puridad, un ejercicio efímero. Juicio contra el cual *Azorín* parece escribir en su obra *París* lo siguiente:

No hay nada desdeñable en el arte literario; el campo de las letras es muy extenso. Si hay algo que nos irrite, es el gesto de desdén para cualquiera manifestación literaria. Y ello porque sabemos que en la vida, en la vida de las letras, en la vida del espíritu, no se da nada en balde, estérilmente, sino que todo responde a una causa<sup>168</sup>.

No quiere esto decir, empero, que la obra teatral de *Azorín* sea lo fundamental en su corpus literario, ni que haya supuesto una renovación profunda en la historia dramática de nuestra escena, pero ni los juicios ni los logros han de desmerecer respecto a una dedicación y una entrega que, en el caso de nuestro autor, nos parece básica para comprender cabalmente su obra artística. De hecho, si hemos de creer al propio *Azorín*: “La primera obra literaria mía, a los ocho años, fue una obrita teatral que representamos, como pudimos, en el zaguán de una casa varios amiguitos”<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 480.

<sup>168</sup> *O. C.*, VII, págs. 126-127.

<sup>169</sup> *Valencia*, en *O. C.*, VI, pág. 122.

Tendríamos entonces que la primera ocupación e inspiración literaria de nuestro autor fue el teatro, dato que han señalado otros críticos<sup>170</sup>. Así, tal vez no fuera demasiado exagerado afirmar que la primera relación de nuestro autor con la literatura, amén de las lecturas, por supuesto, vendría dada por el teatro, por la escritura teatral de un primer drama de infancia.

Tal dedicación y gusto continuó en Valencia, cuando comienza sus estudios de Derecho, dedicado sobre todo a una vida de estudiante poco constante y fructífera en la que sobresale su afición a los toros<sup>171</sup> y al teatro.

El joven José Martínez Ruiz asiste a todos los teatros de la capital del Turia: La Princesa (donde se programan zarzuelas), Ruzafa (dedicado a comedias valencianas), El Principal (donde verá ópera), Apolo (teatro importante para nuestro trabajo, ya que allí el joven José Martínez Ruiz asistirá a representaciones de teatro extranjero), etc.

Por otro lado, en sus inicios como periodista, en Valencia comenzará a ejercer la crítica teatral. Y es éste uno de los aspectos significativos de la vida y quehacer de *Azorín*. Será un hombre de teatro. No sólo escribirá teatro, también sobre el teatro. Su dedicación al teatro será completa<sup>172</sup>. Y en sus libros, el teatro será siempre una referencia, planteándose en ocasiones la necesidad de escribir una completa Historia del teatro español; de hecho, ya desde su primer libro, *La crítica literaria en España*, de 1893, el joven José Martínez Ruiz se queja de que “no haya habido nadie que se haya propuesto escribir una verdadera historia de la escena española”<sup>173</sup>.

Nuestro autor recordará con cariño estos inicios:

A la izquierda, en el zaguán de la casa, se veía una corta escalera que conducía a un despachito del entresuelo. Después de media noche, a la madrugada, escribía yo en ese despachito mis críticas teatrales, que enviaba directamente a la imprenta. Fui yo crítico de teatros en *El Mercantil* una breve temporada<sup>174</sup>.

---

<sup>170</sup> “Le persiguen, desde su infancia, tres obsesiones: la oratoria, el teatro, el estilo” (Pedro de Lorenzo, op. cit., [1982], pág. 66).

<sup>171</sup> “La plaza de toros de Valencia era una airosa plaza. No perdía yo corrida. Allí vi a todas las ilustraciones de la torería andante” (*Azorín, Valencia*, en *O. C.*, VI, pág. 91).

<sup>172</sup> Incluso llegó a actuar como actor bajo las órdenes de C. Rivas Cherif en el montaje de su trilogía *Lo invisible*.

<sup>173</sup> *O. C.*, I, pág. 15.

<sup>174</sup> *Valencia*, en *O. C.*, VI, pág. 126.

Hasta que lo echaron, al parecer, por una mala crítica de *La de San Quintín*, de Galdós, “venerado en la casa. Y no sé cómo, ni con qué motivo, ni cuándo, salí del periódico. ¿Hubo acaso en mis críticas inesperadas acrimonias para quien recibía tributo de admiración en la casa? Sospecho que mi trabajo no gustaba a la clientela docente. El orden y la gravedad universitarios no podían compaginarse con mi escribir desenvuelto. Se me desembarcó apresuradamente de la nave como se desembarca al polizón en el primer puerto”<sup>175</sup>.

Tal vez, este primer contacto directo, y especialmente frustrante para nuestro autor, con el teatro de Galdós pudo originar, algunos años después, el juicio negativo que despertó en *Azorín* el estreno de *Electra*, obra que entusiasmó al público y a los intelectuales del momento. Además, conviene que nos fijemos en la fecha del estreno de este drama, que tiene lugar en Madrid, en el teatro Español, el 30 de enero de 1901.

Es éste un año muy importante en la vida teatral del todavía José Martínez Ruiz, ya que en esta fecha publica su primera obra teatral, *La fuerza del amor*, drama muy diferente al galdosiano, pero con ciertas similitudes que no encajan con algunos de los planteamientos y críticas que *Azorín* desarrolla en su artículo de *Madrid Cómico* tras el estreno de *Electra*, y que tal vez explicarían los juicios negativos vertidos en dicho artículo, de lo que nos ocuparemos más adelante.

Pero también hemos de tener en cuenta que la *Generación del 98* está en un período en que se unen para protestar o apoyar conjuntamente cuanta manifestación de cualquier índole sucede en el país. En este año de 1901, *Azorín* y Baroja gobernaban la tertulia del Café de Madrid, y una de sus ocupaciones, de una teatralidad romántica, era visitar cementerios por la noche, siendo los episodios más famosos los que protagonizan en el cementerio de San Nicolás, la noche del 13 de febrero de 1901<sup>176</sup>, y la representación de *Hamlet* en:

---

<sup>175</sup> Ibidem, págs. 139-140.

<sup>176</sup> “En Madrid existen cementerios abiertos y cementerios clausurados ha tiempo. Ha sido arrasado alguno -el de San Nicolás- que un grupo de escritores visitábamos. Estaban allí enterrados Larra y Espronceda. Ante el nicho de Larra, junto al de Espronceda, en la más baja ringlera de nichos, celebramos un homenaje fúnebre en honor de quien tanto tenía de nuestro espíritu” (*Madrid*, en *O. C.*, VI, pág. 214).

uno de esos cementerios abandonados, allá por la puerta de Fuencarral. Por un portillo del muro saltamos dentro. Divagamos en el silencio de la noche entre las viejas tumbas. Nos sentíamos atraídos por el misterio (...).

No sé quién de nosotros tuvo la idea extraña: representar el cuadro del cementerio en *Hamlet* en aquel campo santo. La primera noche en que luciera la luna, plena luna, allí nos iríamos llevando aprendido cada uno su papel<sup>177</sup>.

Junto a sus inicios como crítico teatral y espectador habitual de los teatros de la capital del Turia, José Martínez Ruiz se une también al arte dramático a través de las traducciones, la primera de ellas sobre una obra de su admirado Maeterlinck, que tanto le influirá. Se trata de *La intrusa*, en 1896.

Su interés por el teatro europeo; el conocimiento directo que Martínez Ruiz comienza a tener del teatro nacional; las ideas que comienzan a bullir en su cabeza acerca del retraso de nuestra escena; los primeros intentos por estudiar, traducir y traer el nuevo teatro que se está creando en el exterior; todo ello son ideas fundamentales a la hora de entender en toda su magnitud su labor como crítico teatral, como dramaturgo y como hombre de teatro; y todo ello, ya apuntado en aquellos años de estudiante de Derecho, le llevará, con la traducción de la citada obra de Maeterlinck bajo el brazo, a visitar a uno de los grandes actores de la época, Antonio Vico, para ofrecérsela e instar al insigne intérprete a que la llevase a escena, pero Antonio Vico “la rechazó por juzgar que el público no entendería semejante teatro”<sup>178</sup>.

La idea no es ni nueva ni original, pero sí certera. Son muchos los críticos que culpan o explican la no aceptación del nuevo teatro europeo en nuestro país en función de un público burgués poco educado y poco dado a unos cambios tan profundos en el arte teatral como se estaban produciendo allende nuestras fronteras<sup>179</sup>; y también por el

---

<sup>177</sup> Ibidem, págs. 214-215. Se trata del “cementerio General del Norte, que estuvo cerca de la glorieta de Quevedo, donde hubo una cochera de la Compañía de Tranvías -al que iría más adelante Pío Baroja en busca de los restos de su pariente Aviraneta, ya desaparecidos cuando los buscaba” (J. García Mercadal, op. cit., [1967], pág. 46).

<sup>178</sup> Ibidem, pág. 25.

<sup>179</sup> Gerald G. Brown señala cómo el público que asiste al teatro en el inicio del siglo XX es esencialmente burgués, de “la alta clase media elegante, sobre todo mujeres y personas de edad madura (...). Distraer era obligado, aunque las obras no tenían por qué ser forzosamente cómicas. Hacer llorar al público o incluso suscitar en él una justa indignación, era perfectamente admisible. Lo que el buen gusto no podía tolerar era cualquier tentativa de confundir o preocupar al público, así como reflejar valores morales o sociales distintos de lo que eran propios de las enojadas matronas de las butacas de platea” (op. cit., [1983], pág. 91).

poder de las grandes compañías teatrales y sus primeras figuras<sup>180</sup>, que, desde su posición de estrellas reconocidas, no se arriesgaban con unos textos y unos montajes que acababan, entre otras cosas, con la propia concepción del teatro que tales compañías y tales actores representaban. Tampoco la crítica ayudó mucho en los intentos por renovar el teatro español, pues, en general, sólo servían como intermediarios nada problemáticos entre dramaturgos y público<sup>181</sup>, lo que motivó en más de una ocasión la crítica de diversos autores, en nada conformes con el proceder de los críticos oficiales<sup>182</sup>.

Las dos siguientes traducciones teatrales de *Azorín* habrán de esperar ya algunos años, concretamente hasta 1928, cuando publica su traducción de *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*, de Evreinoff; y en 1930, la de *Maya*, de Simon Gantillon.

Poco antes, en 1925, ha vuelto a escribir teatro original, la hasta hace poco desaparecida *Judit*, y en 1926 consigue estrenar su primera obra, *Old Spain!* Pero en ningún modo hay que entender que, entre 1901 y 1925, el teatro desaparece de la vida y de la obra de nuestro autor.

Tras sus inicios en Valencia, donde ya “el teatro le emociona vivamente”<sup>183</sup>, se traslada a Madrid. Atrás quedan sus inicios como crítico teatral, su repetida asistencia a los teatros, donde admiró a Vico, Novelli, Ricardo Calvo, etc.; en Madrid su actividad no cesará, sino que, antes bien, continuará la labor comenzada en Valencia. De hecho,

---

<sup>180</sup> “Las compañías, rígidamente estructuradas, funcionaban como empresas para las que lo artístico debía con frecuencia supeditarse al rendimiento económico y comercial. Sólo de manera esporádica, como alternativa a esta mercantilización de la industria teatral, se habían puesto en práctica tímidos experimentos artísticos de corto alcance, promovidos por entusiastas apasionados por el teatro de calidad, que dedicaron su esfuerzos y a veces sus escasos recursos económicos a potenciar la dignidad de la escena española” (Juan Aguilera Sastre, <<Antecedentes republicanos de los teatros nacionales>>, en *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962*, vol. I, Centro de Documentación Teatral del INAEM (MEC), Madrid, 1993, págs. 1-39, pág. 2). Por otro lado, los actores que integraban tales compañías habían heredado unas formas de actuar que en nada concordaban con los nuevos tiempos, amén de la tan citada improvisación y espontaneidad con que se define a nuestros actores. Así, leemos en el artículo de Cristóbal de Castro <<Hay que reformar el Conservatorio>> (*Blanco y Negro*, 27 de noviembre de 1927) que el nuevo teatro es un “teatro de matices, de sutilezas, de paradojas, de moral heterodoxa y truncada. Para un teatro así, el actor español ha de luchar (...) con la tradicional repugnancia de un público confesional, de una moral escénica, más que ortodoxa, mojigata. En estas condiciones, al actor español le está vedado el repertorio más renovador, más de <<vanguardia>>”.

<sup>181</sup> “Los críticos más influyentes de la prensa diaria y semanal de mayor prestigio normalmente estaban al lado del público, y consideraban que su misión consistía en aconsejar a los dramaturgos sobre la manera de agradar al espectador” (Gerald G. Brown, op. cit., [1983], pág. 174).

<sup>182</sup> “En más de una ocasión y en los prólogos que precedieron a la publicación de sus dramas, Galdós censuró la crítica de su tiempo, como lo hicieran también Unamuno y Jacinto Grau” (Luciano García Lorenzo, *El teatro español hoy*, Planeta, Barcelona, 1975, pág. 21). Tendríamos que añadir nosotros a *Azorín*, entre otros muchos.

<sup>183</sup> R. Gómez de la Serna, op. cit., [1942], pág. 36.

El origen de la cultura coreana fue totalmente agrícola, lo que supuso un establecimiento firme más temprano que en otras culturas con una fuerte tendencia al nomadismo, como la mayoría de las del Occidente<sup>14</sup>. A causa de este afincamiento durante muchísimos siglos, siempre ha existido en la sociedad coreana un impulso mayor por continuar la vida genealógicamente y por habitar con los suyos -amigos, parientes, etc.-, cuya razón era el trabajo agrícola, el gusto por la estabilidad y el mantenimiento del *statu quo*, lo cual se podría exponer aproximadamente como:

cultura oriental: cultura agraria > sociedad basada en  
el asentamiento > sociedad heterónoma > colectividad

La sociedad coreana era muy exclusivista; los coreanos no se entremezclaban con otra gente. Por lo tanto, incluso ahora, es uno de los países más homogéneos en el mundo en términos de lenguaje y cultura, y no está bajo la influencia de la cultura occidental, excepto en aspectos como medicina, arquitectura, negocios y tecnología.

---

<sup>14</sup> Nos parece oportuna, ahora, la comparación de los conceptos de cultura "agraria" y "nómada". El esquema que determina el origen del mundo Occidental como nómada y el del Oriente como agrario, resulta en cierto modo una simplificación que habría que matizar. Tampoco excluye las posibilidades circunstanciales o los casos especiales.

Ante todo, aclaremos que la caza y el nomadismo son dos nociones diferentes. La caza es la etapa primitiva que cualquier cultura habría pasado en el transcurso del desarrollo de la civilización humana, y también es otro recurso de la vida que se puede compaginar parcialmente con la agricultura hasta hoy en día. En el campo, aunque se ocupan principalmente de la agricultura, pueden ir de caza. Pero el nomadismo es estilo de vida que no se asienta en un sitio fijo, y se mueve periódicamente por un territorio determinado, manteniendo cierto estilo de vida; así pues, se diferencia también de la migración inestable -no están delimitadas el rumbo ni la región-. En el caso del nomadismo, se refiere al modo de vivir como medio principal para conseguir alimentos; sin embargo, al que nos referimos aquí es especialmente al nomadismo de pastoreo.



Durante muchos años de su larga historia, la cultura coreana se ha desarrollado totalmente sin la influencia del mundo exterior, excepto la de China por razones de cercanía territorial. Sin embargo, después de terminar la segunda Guerra Mundial (Corea estuvo colonizada por los japoneses durante treinta y cinco años entre 1910 y 1945, luego estalló la guerra civil entre Corea del Sur y Corea del Norte, en el año 1950, que duró tres años), se vio obligada súbitamente a abrir sus puertas de par en par a los países occidentales como Estados Unidos, Inglaterra, Francia, etc., que eran un mundo totalmente desconocido. Muchos coreanos eran ignorantes y sólo deseaban expulsar a los forasteros, insistiendo y luchando duramente contra ellos. En cierto sentido, los coreanos tenían "manía persecutoria", debido a las invasiones incesantes de los países cercanos como Japón y China, al régimen autocrático instaurado por la monarquía durante muchos siglos, al formalismo confuciano y a la "irracionalidad".

En los años sesenta y setenta, Corea empezó a hacer un gran esfuerzo para alcanzar a los países occidentales, reforzando el ejército, industrializando la economía y ganando los conocimientos de la civilización occidental. Actualmente, puesto que Corea ha ganado fuerza económica, se ve bajo presión de compartirla con el mundo exterior en esferas como la tecnología, ayuda económica, cultura y relaciones internacionales.

El rápido progreso económico de estos últimos cuarenta años no ha encontrado su equivalente en un desarrollo psíquico, moral e ideológico que pudiera ir a su ritmo. Por lo mismo, se puede afirmar que la occidentalización -durante algún tiempo sólo sinónimo de "riqueza"- aún está por llegar. Todavía la sociedad coreana se constituye de acuerdo con el orden vertical patente que cundió con el Confucianismo<sup>15</sup>.

En la historia cultural y filosófica de Corea, el Confucianismo ha perdurado como base social y de los valores políticos cerca de mil años. Una razón para que el Confucianismo haya podido impactar tan profundamente es que fue adoptado como la filosofía oficial de la dinastía Yi durante quinientos años (1392-1910) en Corea.

Los clásicos confucianos llegaron a la península coreana al mismo tiempo que los primeros escritos chinos, aproximadamente a principios de la era cristiana. A lo largo de la historia coreana, el Budismo fue la religión oficial durante

---

<sup>15</sup> Por lo que se refiere al Confucianismo, no aludimos a él con la intención de juzgarlo. Los expertos en los estudios de la ideología del Extremo Oriente llegan a la conclusión de que el Confucianismo es nada más ni nada menos que el estudio del humanismo. El pensamiento de Confucio implica la ausencia de consideraciones sobrenaturales, excepto una referencia a un impersonal orden divino como el cielo, que dejaba tranquilos los asuntos humanos, hasta cuando prevaleciese el buen gobierno y un orden relativo en la tierra. En este sentido, el Confucianismo era una religión sin dios, al igual que el Budismo original. Pero con el paso de los siglos, el sabio y sus discípulos principales fueron canonizados por adeptos de épocas posteriores con el propósito de inculcar su doctrina al pueblo llano e inculto. En fin, consideramos que no debemos mirar las cosas como se ven por fuera, el resultado, sino que hay que tener en cuenta la realidad vista desde la perspectiva económica y social. En este sentido, es evidente que aquí no podemos tratar enteramente el Confucianismo, ya que no es nuestro objetivo de investigación. Lo que haremos será, pues, hasta cierto punto, describir los resultados históricos del Confucianismo adaptado a la realidad social y económica de Corea.

varios imperios, pero el Confucianismo formó la columna vertebral filosófica y estructural del Estado. Aunque el confucianismo es criticado continuamente por las luchas políticas por el poder y los feudos entre clanes, debido a diferencias en la interpretación de la doctrina, la dinastía confuciana Yi o Cho-son propició una edad de oro, un verdadero renacimiento.

Los rituales confucianos de la dinastía Yi (1392-1910) eran los símbolos que reafirmaban la fuerza política de los soberanos de Corea; contribuían a transmitir los valores morales, estéticos, y religiosos que se han conservado en Corea hasta hoy en día.

El Confucianismo fue institucionalizado y propagado formalmente por medio del sistema educacional, la administración civil y las diversas ceremonias. Moldeadas en el sistema chino durante el siglo X, las oposiciones a funcionario (o Kwa-go) fomentaban el estudio de los clásicos confucianos consiguiendo que sus valores quedasen profundamente arraigados en el pensamiento coreano. Otra razón del porqué el Confucianismo ha ejercido un impacto más fuerte que otras religiones es su filosofía práctica y orientada al presente, a diferencia del Budismo y el Taoísmo.

Si lo observamos de un modo resumido y general, el Confucianismo es una filosofía de seres humanos que considera las relaciones entre los humanos como la base de la sociedad. La moralidad confuciana empieza en la familia formada

patriarcalmente, basada en el amor filial de los hijos a sus padres. Hace hincapié en cinco principios, que se enseña que son la esencia de vida y las ideas tradicionales de la sociedad, que son:

- Ren: humanismo, concepto metafísico y moral del ser humano
- Yi: justicia, honradez, deber, moralidad, integridad, causa justa
- Li: cánones sociales, obligación, deuda de gratitud, lealtad, cortesía
- Zhi: sabiduría, conocimiento
- Xin: buena fe, creencia

El principio cardinal Ren (humanismo) es el núcleo del Confucianismo. Alude fundamentalmente a los sentimientos humanos cálidos entre la gente y todas las cualidades que llegan a formar al humano ideal. Además, se refiere a la posesión de todas esas cualidades en alto grado. La práctica actual o la encarnación de Ren (humanismo) en la vida cotidiana está relacionada estrechamente con el concepto de la "reciprocidad", que significa "saber cómo se siente el otro".

Por su parte, el Yi (justicia, causa justa, honradez, deber, moralidad, integridad, probidad) también tiene implicaciones fuertes para las relaciones sociales. El concepto contrario de éste sería el interés personal o el beneficio individual. Según esto, el Yi es una parte de la naturaleza humana que nos permite ver más allá de nuestro interés

### **III. TEORÍA Y PRAXIS DEL TEATRO DE *AZORÍN***



## Introducción

Iniciamos ahora, en puridad, el estudio del teatro de *Azorín*. Nuestro propósito, ya manifiesto al señalar los objetivos que perseguimos con nuestro trabajo, es analizarlo desde tres puntos de vista: en primer lugar, estudiaremos el teatro sobre el que disertó, así como los aspectos teóricos que apunta en sus escritos sobre la mencionada renovación del teatro español; a continuación analizaremos el teatro que escribió; y, finalmente, comprobaremos la relación entre uno y otro, teoría y práctica, para valorar hasta qué punto su teatro es fiel reflejo de sus ideas sobre el arte dramático, expuestas a lo largo de un gran número de escritos y de años; y hemos de ver, igualmente, si todo ello resulta acorde con una de sus ideas más recurrentes, en consonancia con otros muchos autores coetáneos, esto es, la necesidad de renovar un teatro español que, ajeno a las nuevas corrientes y modos del teatro europeo, pervive, según se dice, caduco y falto de interés.

*Azorín*, como el resto de la *Generación del 98*<sup>194</sup> y de tantos otros dramaturgos e intelectuales de principios de siglo, no gustaba del teatro español de la época, que

---

<sup>194</sup> Es evidente que la problemática que pudiera presentar dicha generación queda fuera del presente trabajo; no obstante, creemos conveniente tener en cuenta algunas ideas que nos permitan situar en su contexto la literatura -y, por tanto, el teatro- de *Azorín*, puesto que de lo contrario no valoraríamos en su justa medida el significado de su quehacer artístico. Por ejemplo, el tema del tiempo es fundamental en el teatro de nuestro autor, y no podemos olvidar que “el Noventa y Ocho se caracteriza por una valoración estética -y filosófica- del tiempo (...). Para el Noventa y Ocho, el tiempo es un motivo señero de meditación” (G. Díaz-Plaja, *España en su literatura*, Salvat, Navarra, 1969, pág. 161.) Así, pues, hay, cuando menos en parte y en unos años determinados, una sintonía en todos ellos que no podemos dejar de tener en cuenta a la hora de valorar las características e inquietudes de nuestro autor, para situar su obra con precisión y comprender su significado e influencias con rigor. Los primeros escritos que adivinan cierta comunidad de rasgos entre toda una serie de literatos de la época parece provenir del mundo catalán, concretamente de Juan Maragall -que escribió una carta sobre esta cuestión a Martínez Ruiz fechada en su casa de San Gervasio el 22 de enero de 1901, tema que volvió a tratar en su artículo <<La joven escuela castellana>>, publicado el 28 de enero de 1901 en el *Diario de Barcelona*- y posteriormente del mallorquín Miquel S. Oliver, que publicó un artículo en *La Vanguardia* con fecha de 7 de diciembre de 1907 en el que utiliza la denominación *literatura del desastre*. Un año antes, habían aparecido toda una serie de artículos sobre lo mismo de Gabriel Maura. Aunque es *Azorín* quien señala de modo fehaciente la existencia de dicha generación, en artículos fechados entre 1905 y 1910, usando por primera vez el término de *Generación del 1898* en una serie de cuatro artículos fechados en 1913, pasando ese mismo año a formar parte de su libro *Clásicos y modernos*. A partir de entonces, el término, aunque se han buscado y utilizado otros, ha quedado fijado en nuestra historia literaria, así como los juicios a favor y en contra, ya desde su inicio, acerca de la existencia o no de tal generación. Con excepción de los escritos de los propios miembros de la *Generación del 98*, destacaremos, por su importancia, los trabajos de J. M. Salaverría, R. Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Hans Jeschke,

nuestro autor ve desde sus años estudiantiles en Valencia<sup>195</sup>. Tal desencanto por la situación de nuestra escena le lleva, en primer lugar, a criticar el teatro que se hace y a defender la necesidad de renovarlo con cierta premura, para lo cual no duda en atacar a cuantos estamentos considera responsables del retraso de nuestro arte dramático<sup>196</sup>; en segundo lugar, *Azorín* se propone igualmente introducir el teatro extranjero en nuestro país<sup>197</sup>. El método elegido para tales propósitos por el autor monovero supone una triple vía: con escritos críticos, con traducciones y con obras de teatro originales.

Recordemos que uno de los mayores aciertos que toda la crítica reconoce a nuestro autor es el haber servido de puente, a través de sus peculiares juicios impresionistas, entre la literatura clásica -también la geografía e historia españolas- y el lector de su tiempo. Añadamos nosotros que, si obras como *El alma castellana*, *La ruta de Don Quijote* o *Clásicos y modernos* suponen un intento de revivir una historia, un paisaje y una literatura anterior, igualmente *Azorín* acercó a los lectores, al público en general, una inquietud y una necesidad de nuestro teatro: la inquietud ante un teatro nacional anclado al margen de los nuevos planteamientos estéticos y técnicos del teatro europeo; y la necesidad perentoria de que nuestra escena participara activamente en tales cambios y nuevas perspectivas que, desde el Naturalismo, inundarán en mayor o menor medida los escenarios occidentales<sup>198</sup>, de igual modo que se abogaba, desde otros ámbitos, por una modernización del país y de sus estructuras, que hacía ya tiempo habían dejado de ser válidas dentro del contexto e historia europeos.

---

Torrente Ballester, Guillermo Díaz-Plaja, Pedro Laín Entralgo, Luis S. Granjel, etc., convenientemente reseñados en la Bibliografía.

<sup>195</sup> “La juventud radical pequeño-burguesa de la generación de *Azorín* opinaba inevitablemente que la situación del teatro era tan deplorable como todos los demás aspectos de la vida cultural y social española de fines de siglo, y estaba dispuesta a convertir la cuestión en otro campo de batalla de su conflicto generacional y a someter al teatro a reformas y experimentos” (Gerald G. Brown, op. cit., [1983], pág. 191).

<sup>196</sup> Ya en 1894 asegura, bajo el seudónimo combativo de *Ahrimán*, que uno de los responsables de la no evolución de nuestro teatro es el público, que no quiere “aceptar ciertas innovaciones literarias, a las que siempre se muestra avieso, tratando de cerrar el camino a lo nuevo” (*Buscapiés*, en *O. C.*, I, pág. 70). Actores, compañías, críticos, e incluso los poderes públicos, serán también señalados como responsables en determinados momentos y por diferentes causas.

<sup>197</sup> Como señalan C. Oliva y F. Torres Monreal, “*Azorín*, que conoce como ninguno a los extranjeros Pirandello, Cocteau, Pitoëff, Maeterlinck, Lenormand..., recomendará su imitación a los dramaturgos españoles” (op. cit., [1990], pág. 302).

<sup>198</sup> “El teatro de *Azorín* es una de las más brillantes lanzas rotas en España por el vanguardismo teatral” (Ángel Berenguer, op. cit., [1988], pág. 50).



Desde el campo de la técnica teatral hasta la importancia que adquiere, como auténtico creador del espectáculo, la figura del director teatral, pasando por la complejidad y simultaneidad<sup>199</sup> en que se mueve el teatro moderno, diferentes y contradictorias opciones artísticas cruzarán, desde los últimos decenios del siglo XIX hasta prácticamente hoy en día, toda la cultura, el arte y la técnica del teatro occidental<sup>200</sup>.

En el análisis del teatro azoriniano, por los propios objetivos del presente trabajo, daremos más importancia a aquellos títulos que marcan, de alguna forma, los momentos más críticos y significativos en la evolución del mismo, así como aquellos elementos que nos permitan trazar de forma más nítida los puntos de unión de su pensamiento y práctica dramáticos.

Según Ángel Cruz Rueda, *Azorín* estudió el teatro desde un punto de vista exclusivamente literario, “dado que su método de vida (...) le impedía asistir a las representaciones teatrales”<sup>201</sup>. Aunque veremos en algunos de sus juicios y observaciones la importancia que concede a cuestiones no literarias del teatro, esto es, al <<Texto espectacular>>.

Nos ocuparemos primordialmente, sin embargo, del teatro literario<sup>202</sup>, como ya

---

<sup>199</sup> “La simultaneidad de lo aparentemente contradictorio señala el desarrollo futuro” (M. Berthold, *Historia social del teatro*, vol. 2, Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 228).

<sup>200</sup> “En esos años se modificaron estilos, se buscaron nuevas posibilidades a los dispositivos escénicos, se cuestionaron hasta sus últimos extremos los restos de un aristotelismo trasnochado, se sacaron las máximas posibilidades de las nuevas técnicas de iluminación; en suma, todo lo que había permanecido estancado durante siglos de repente cambió, pero no en una sola dirección, sino en muchas. Las causas principales de ello las podemos encontrar en: a) la culminación de todos los progresos industriales y técnicos que llegaron al teatro en forma de escenarios móviles y luminotecnias reguladas; b) la popularización del cinematógrafo, que si bien se ve influido en primera instancia por el teatro, termina influyendo en él, en su estética e incluso en el sentido realista en que deriva; c) la importancia que adquiere la personalidad del director de escena que, por primera vez en la historia del teatro, separa sus funciones totalmente de las de actor o empresario, aunque a veces las simultanee; d) la agilidad de la información periódica y filmada que hace que las innovaciones lleguen mucho más rápidas que en tiempos anteriores, gracias también a las nuevas tecnologías” (C. Oliva y F. Torres Monreal, op. cit., [1990], págs. 363-364).

<sup>201</sup> <<El teatro de Azorín>>, en W. Mulerth, *Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930, págs. 241-293, pág. 241.

<sup>202</sup> Otro de los grandes problemas a la hora de estudiar nuestro teatro en el tiempo que nos ocupa -y en otros- es el siguiente: si poseemos un gran número de datos y estudios sobre literatura dramática, carecemos en mayor medida de datos y estudios sobre aspectos puramente <<espectaculares>> del teatro, como nombres y formas de trabajo de directores, actores, escenógrafos, información diversa sobre locales, técnicas de representación, etc. (ver Andrés Amorós, <<La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena>>, *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 177, Madrid, febrero de 1988).

señalamos con anterioridad, lo cual no quiere decir que olvidemos el aspecto espectacular de su labor dramática, aunque ésta quedará casi en su totalidad supeditada a aquélla, ya que no disponemos de los elementos de juicio necesarios. Únicamente cuando los elementos no literarios de su teatro adquieran una especial relevancia dentro de los límites de nuestro trabajo, nos ocuparemos de ellos con la debida atención.

Al iniciar el estudio de las obras teatrales de *Azorín*, otras consideraciones exigen nuestro interés. El teatro de *Azorín*, como ocurre igualmente con el de otros autores, supone, a la hora de analizarlo, partir de unos problemas previos que se agudizan según el estudio avanza.

Tres son, a nuestro juicio, los problemas de partida a que nos enfrentamos. En primer lugar, es un teatro poco estudiado, más aún en relación al resto de la obra del autor monovero; en segundo lugar, la crítica lo considera poco menos que una dedicación pasajera y adjetiva, y no una labor sentida y sustantiva; y en tercer lugar, suelen dejarse fuera de su estudio algunos dramas por considerarlos no representativos, como *La fuerza del amor* o *El Clamor*, por motivos diferentes.

El estudio del teatro de *Azorín* implica, pues, para nosotros atender a una serie de elementos que expresarían diferentes problemas respecto de la perspectiva de la crítica hacia su teatro. Éste, primeramente y dentro de su producción literaria, es un tema poco estudiado<sup>203</sup>, al que se deja como apéndice casi sin importancia<sup>204</sup> del resto de su obra, la que se considera por muchos plenamente azoriniana. Por otro lado, es de destacar que no fuera el teatro de *Azorín* en su totalidad representado, de tal manera que, incluso para la crítica, se acote imperativamente las posibles perspectivas desde las que acercarse a su labor dramática. Aunque esa misma crítica es la que olvida ciertos dramas de nuestro autor, por no considerarlos azorinianos, lo que nos llevaría a la común idea de considerar el teatro del autor monovero como un teatro fallido.

Se habla también de una excesiva intelectualidad de su obra dramática, simple por otra parte, en comparación con el teatro europeo del momento, aunque nadie duda

---

<sup>203</sup> Empero, tratándose de uno de los nombres más emblemáticos de nuestra Literatura actual, resulta sorprendente la afirmación de E. Inman Fox, que asegura que “su obra completa sigue, inexplicablemente, sin ser conocida, o conocida sólo a medias y a veces malamente” (op. cit., [1992], pág. 7).

<sup>204</sup> Ricardo Doménech habla de: “Vocación tardía y (...) también momentánea y circunstancial” (<<*Azorín*, dramaturgo>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. de 1968, págs. 390-405, pág. 390).

de la importancia de su labor teórica y crítica, realizada tanto sobre el teatro de su época, nacional y extranjero, como sobre aquello que debería ser el teatro.

Por tanto, hemos de fijarnos en toda una serie de puntos e ideas, que representarían los objetivos de nuestro trabajo: su teatro no es algo al margen de su producción literaria, sino que es sustancial a ella, dedicándose a él y admitiendo que fue uno de sus objetivos como crítico y creador; su teatro es, dentro de toda evolución lógica, unitario, y representa un constante y coherente desarrollo; sin entrar a valorar lo acertado o no de su teatro, no resulta éste, en ningún caso, fallido dentro de la literatura azoriniana, sino que forma parte del corpus literario de nuestro autor; la intelectualidad de su teatro no es una rémora, sino una característica intrínseca a su arte; esa dicotomía entre teoría y praxis es en realidad una misma visión, la visión de un hombre y un artista que no sólo quiere escribir teatro, sino que piensa sobre él y el modo de hacerlo, independientemente de los juicios de valor que sobre el mismo se realicen.

Todo lo anterior, no lo olvidemos, sucede en un contexto que hacía inviable todo tipo de renovación profunda de la escena española, lo que nos hace valorar de modo más positivo la labor realizada por *Azorín*, con independencia de los resultados obtenidos.



## Capítulo 1. Producción dramática

La labor dramática creativa de *Azorín*<sup>205</sup> se compone de:

- A) Diez obras originales: *La fuerza del amor*, *Old Spain!*, *Brandy, mucho brandy*, *Comedia del arte*, *Lo invisible*, *Angelita*, *Cervantes o La casa encantada*, *La guerrilla*, *Farsa docente* y, publicada por vez primera en 1993, *Judit*, considerada perdida hasta entonces.
- B) Una obra en colaboración, con Pedro Muñoz Seca: *El Clamor*.
- C) Obras anunciadas y no publicadas: *Ifach*, *Maleficio*, *Vida parlamentaria*, *Santa Teresa* y *Unas horas*.
- D) Tres traducciones<sup>206</sup>: *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck; *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*, de Nicolás Evreinoff; y *Maya*, de Simon Gantillon.

Tendríamos que añadir un texto escénico del año 1904, *Ortiz*, aparecido en *Los cómicos*, año II, núm. 12, págs. 6-7, firmado por José Martínez Ruiz. Además, como veremos al tratar en el Apéndice 3º <<Los cuentos de *Azorín*>>, uno de sus cuentos, <<Diez minutos de parada>> llegó a representarse en el teatro María Guerrero de Madrid en 1953. A tal apéndice remitimos.

Respecto a la situación de su teatro dentro del panorama dramático español, asistimos a diferentes criterios y puntos de vista acerca de dónde situar los dramas de nuestro autor. No en vano, la clasificación del teatro español desde Galdós hasta la guerra civil es uno de los problemas de la crítica dramática.

---

<sup>205</sup> De cada una de las obras consignaremos los siguientes datos: primera edición, ediciones sucesivas y fecha del estreno y reparto, así como estrenos sucesivos. Seguimos en parte, para la descripción de las primeras ediciones de *Azorín*, a Fernando Sáinz de Bujanda, *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*, Revista de Occidente, Madrid, 1974; y a E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Castalia, Madrid, 1992.

<sup>206</sup> En modo alguno debemos verlas como un quehacer sin interés, ya que para *Azorín* resultan fundamentales en su idea de renovar el teatro español, puesto que, “como siempre ha ocurrido en la literatura, van abriendo la brecha, ensanchando el camino, haciendo que se derrumbe más presto lo viejo. Vengan traducciones, y comparemos lo que se está ya haciendo fuera de casa con lo que aquí se hace todavía” (<<La revolución teatral>>, *ABC*, 28 de noviembre de 1929, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 138).

El teatro de *Azorín*, según distintos críticos, quedaría encuadrado en lo que Gerald G. Brown llama “línea experimental”<sup>207</sup>; F. Ruiz Ramón, “innovadores y disidentes”<sup>208</sup>; L. García Lorenzo, “teatro intelectual”<sup>209</sup>; al igual que C. Bravo Villasante<sup>210</sup>; y Ángel Berenguer, “tendencia innovadora”<sup>211</sup>; en términos más generales, G. Torrente Ballester habla simplemente de dos corrientes, la tradicional y la moderna, pero es importante señalar que, para el insigne crítico y escritor, ambas “desarrollan una evolución propia y permanecen impermeables a los reiterados ensayos de introducir modos, estilos, materias y preocupaciones vigentes y triunfantes fuera de España”<sup>212</sup>.

Con respecto a la situación de su teatro dentro de su producción literaria, si se acepta la clasificación más generalizada de la obra azoriniana, que habla de una primera etapa desde 1893, fecha de su primera obra, hasta *Las confesiones de un pequeño filósofo*, de 1904, período de aprendizaje; una segunda etapa, que comprendería desde *Los pueblos* y *La ruta de don Quijote*, ambos de 1905, hasta 1925, fecha de publicación de *Doña Inés*, período de madurez; una tercera etapa, desde 1926 hasta 1936, período que coincidiría con aparentes cambios estéticos y un intento de escritura muy acorde con los movimientos de vanguardia que se suceden en Europa y España, fundamentalmente el tan citado surrealismo, más adelante tratado; y una cuarta etapa, que comprendería el exilio en París y su vuelta a España, hasta su muerte, período de recopilación y recuerdos; si se acepta esta clasificación, decimos, es evidente que el teatro de nuestro autor, en su mayoría, estaría inscrito en la tercera etapa, donde hay unas “preocupaciones estilísticas, bien acusadas”<sup>213</sup>.

Son los años de publicación de *Félix Vargas*<sup>214</sup>, *Blanco en azul* y *Superrealismo*<sup>215</sup>, denominándolas para su edición de Biblioteca Nueva con el aclaratorio apelativo de <<Nuevas Obras>>.

<sup>207</sup> Op. cit., [1983].

<sup>208</sup> Op. cit., [1981].

<sup>209</sup> Op. cit., [1975].

<sup>210</sup> <<Principales corrientes del teatro español del siglo XX>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 263-264, mayo-junio de 1972, págs. 550-559.

<sup>211</sup> Op. cit., [1988].

<sup>212</sup> *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957, pág. 26.

<sup>213</sup> Luis S. Granjel, op. cit., [1958], pág. 164.

<sup>214</sup> *Azorín* cambió su título por *El caballero inactual*, al reeditarse por Biblioteca Nueva en 1943.

<sup>215</sup> Al publicarse las *Obras Completas* de Aguilar, *Azorín* cambió su título por el de *El libro de Levante*, modificación debida al responsable de la edición, Ángel Cruz Rueda, que en las <<Notas

Ahora bien, esto podría llevarnos a pensar que nuestro autor sólo se ocupó del teatro en unos años muy concretos y reducidos de su dilatada vida literaria, como la mayoría de la crítica señala para justificar la idea del teatro en *Azorín* como preocupación pasajera o afición adjetiva.

Cierto que el propio autor monovero expresó en más de una ocasión su rechazo al arte teatral, pero tales opiniones las encontramos igualmente a favor, más abundantes y en tiempo más amplio. Además, no podemos olvidar el fracaso en su momento de los intentos teatrales de nuestro autor a la hora de estudiar y entender tanto su teatro como las diferentes posturas que manifestó a lo largo de su vida.

Si podemos leer afirmaciones como: “Tenía el teatro por un género falso (...). No le gustaba el teatro”<sup>216</sup>; o: “Los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor. Excluyo, naturalmente, el teatro, sujeto al canon del vulgo y, por tanto, género inferior”<sup>217</sup>; o que “el teatro es un arte industrial, ajeno a la literatura”<sup>218</sup>; podemos igualmente leer y comprobar cómo su primera afición literaria y artística fue el teatro<sup>219</sup>, que nunca decayó<sup>220</sup>.

Efectivamente, la mayoría de las obras teatrales de *Azorín* se encuadran entre los años 1925, *Judit*, y 1936, *La guerrilla*, época en la que cabe destacar las teorías del arte deshumanizado, el intento de acabar con el reinado teatral de Benavente y el deseo de algunos autores de introducir la vanguardia europea en nuestros escenarios. Sin embargo, en el estudio que figura en la edición de *Judit*, una de las obras hasta ahora perdidas de nuestro autor, Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla señalan a este respecto lo siguiente:

La cronología de las obras de *Azorín* se ha establecido hasta el momento atendiendo a las fechas del estreno o, si no han sido estrenadas, a la de su publicación, lo que ofrece una panorámica de cierta imprecisión que nos

---

Preliminares>> al tomo V, en el que aparece dicho libro, confiesa lo siguiente: “Si al presente desmerece el título, culpeseme por habérselo rogado al querido maestro” (pág. 14).

<sup>216</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 375.

<sup>217</sup> *Ibidem*, pág. 398.

<sup>218</sup> *La voluntad*, en *O. C.*, I, pág. 864.

<sup>219</sup> “Esta era realmente mi vocación”, confiesa *Azorín* a su entrevistador, R. Martínez de la Riva (*Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926).

<sup>220</sup> “Siempre tuve querencia al teatro”, nos dice *Azorín* en *Valencia* (*O. C.*, VI, pág. 122).

parece necesario matizar. Un análisis de la cronología de la redacción de las obras teatrales de nuestro autor pone de manifiesto que su dedicación dramática es mucho más breve, y por ende mucho más intensa, de lo que las fechas de los estrenos señalados parecen atestiguar y permite conjeturar que en 1928 se produce un brusco detenimiento en el proceso de creación de textos dramáticos. Razones de índole diversa nos llevan a suponer que *Azorín* escribió la mayor parte de sus obras dramáticas desde finales de 1925 hasta 1928<sup>221</sup>.

Por otra parte, a lo ya dicho sobre la importancia que el teatro tuvo para nuestro autor, podríamos señalar también, desde un punto de vista algo más metafísico, cómo nuestro autor, en cierta forma, es, o tendría que ser considerado, un dramaturgo por antonomasia, ya que su tiempo gramatical es el presente de indicativo. Y qué es en cierto sentido el teatro, podríamos argumentar, sino el arte del aquí y ahora, es decir, el arte del presente de indicativo.

## A) Obras originales

### 1. *La fuerza del amor*

#### Primera edición

\* Portada: <<J. Martínez Ruiz / La fuerza del amor / Tragicomedia / (Doble rayita) / Prólogo de Pío Baroja / (Dibujo tipográfico) / Madrid / La España Editorial / Cruzada, 4, Bajo derecha.>>

\* Datos adicionales:

Autor: José Martínez Ruiz.

Editor: La España Editorial.

Impresor: Imprenta de Felipe Marqués, Calle de la Madera, 11.

Lugar de publicación: Madrid.

---

<sup>221</sup> Op. cit., [1993], págs. 38-39.



Fecha: No figura [1901].

Dimensiones: 180 X 110 mm.

Extensión: 160 páginas.

Prólogo: De Pío Baroja.

Láminas: No contiene.

Rústica.

### **Siguientes ediciones<sup>222</sup>**

\* En Prensa Moderna, <<Colección El Teatro Moderno>>, núm. 275, 29 de noviembre de 1930. Contiene un <<Prólogo>> de *Azorín*.

\* *Obras Completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1947.

\* *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969. Edición no completa del teatro de *Azorín* a cargo de María Martínez del Portal.

\* *Teatro*, Arte y Literatura, La Habana, 1990.

### **Estrenos**

No estrenada.

## **2. *Old Spain!*<sup>223</sup>**

### **Primera edición**

\* Portada: <<Azorín / Old Spain / (Comedia en tres actos) / y un prólogo / (Viñeta de Erasmo) / Editorial Caro Raggio / Mendizábal, 34, Madrid.>>

---

<sup>222</sup> No incluida por el propio autor, junto a los primeros escritos, ni en las *Obras Completas* publicadas por R. Caro Raggio, ni en las *Obras Completas. Teatro* publicadas por CIAP/Renacimiento.

<sup>223</sup> Esta obra, como *Brandy, mucho brandy*, “fueron editadas por Rafael Caro Raggio, el mismo año del estreno, es decir, en 1926 y 1927, respectivamente. También se imprimieron esas obras por Prensa Moderna, dentro de su colección <<El Teatro Moderno>>, en los mismos años. Pero no suministran los respectivos volúmenes de ambas editoriales la fecha completa en que terminaron de imprimirse, por lo que no es posible determinar con exactitud cuál fue la primera edición” (F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 121). Nosotros, siguiendo tanto a Sáinz de Bujanda como a E. Inman Fox, elegimos la de Caro Raggio.

\* Datos Adicionales:

Autor: *Azorín*.

Editor: Editorial Caro Raggio.

Impresor: Imp. Caro Raggio.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1926.

Dimensiones: 180 X 115 mm.

Extensión: 192 páginas, incluidas <<Las acotaciones>>.

Prólogo: Forma parte de la comedia.

Dedicatoria: A la señora Doña Josefina Díaz Artigas y al señor Don Santiago Artigas.

Láminas: No contiene.

Rústica.

**Siguientes ediciones**

\* En 1926, Prensa Moderna, <<Colección El Teatro Moderno>>, núm. 148.

\* En 1928, la edición neoyorquina: *The Century Modern Language Series*, edited with introduction, notes, exercises and vocabulary by Georg Baer Funderburg.

\* *Obras Completas. Teatro*, vol. I, CIAP/Renacimiento, Buenos Aires/Madrid, 1929.

\* En 1943 hay una edición en *Novelas y Cuentos*, donde aparece una breve biografía de *Azorín*<sup>224</sup>.

\* *Obras Selectas de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.

\* *Obras Completas*, tomo IV, Aguilar, Madrid, 1948.

\* *Dos comedias de Azorín. Comedia del arte. Old Spain*, edited by Francisco Ugarte, Houghton Mifflin Company, Boston, 1952.

\* *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969. Edición no completa del teatro de *Azorín* a cargo de María Martínez del Portal.

---

<sup>224</sup> Dice *Azorín* hablando de sí mismo, desdoblado en X: "Escribí la biografía del personaje hace algún tiempo; salió al frente de una edición popular de la comedia *Old Spain*; esa edición constituye un número de la publicación madrileña *Novelas y Cuentos*" (*Memorias inmemoriales*, en O. C., VIII, pág. 589).

**Estrenos**

\* Estrenada, primeramente, por la compañía Díaz-Artigas el día 13 de septiembre de 1926 en el teatro del Príncipe de San Sebastián<sup>225</sup>.

\* La misma compañía la estrenó el 3 de noviembre de 1926, en el teatro Reina Victoria de Madrid, con el siguiente reparto:

|                     |                          |
|---------------------|--------------------------|
| Pepita              | Josefina Díaz de Artigas |
| Lucita              | Carmen M. Ortega         |
| Juliana             | Isabel Zurita            |
| Doña Marcela        | Elena Rodríguez          |
| Águeda              | Natividad Ríos           |
| Blasa               | Emilia de Haro           |
| La Julia            | N.                       |
| Una vieja           | N.                       |
| Marqués de Cilleros | Manuel Díaz de la Haza   |
| Don Joaquín         | Santiago Artigas         |
| Míster Brown        | Manuel Díaz González     |
| Actor               | Fernando F. de Córdoba   |
| Señor Cicuéndez     | Fulgencio Nogueras       |
| Don Claudio Pisana  | Rafael Ragel             |
| Alcalde             | José Trescoli            |
| Corresponsal        | Octavio Castellanos      |
| Don Vedasto         | Rafael Ragel             |
| Don Nemesio         | Aniceto Alemán           |
| Lorenzo             | Manuel Dicenta           |
| Don Quijote         | Rafael Ragel             |
| Un bandolero        | Aniceto Alemán           |

---

<sup>225</sup> Estreno al que acudieron los reyes Victoria Eugenia y Alfonso, junto con el Príncipe de Asturias, “resultando insuficientes las localidades del aforo, y hubo que poner sillas en los pasillos laterales de la platea, para satisfacer los deseos de los que habían llegado a buscar localidades cuando estaba vendido con anticipación todo el teatro” (J. García Mercadal, op. cit., [1967], pág. 114).

|                         |                             |
|-------------------------|-----------------------------|
| Apuntadores.....        | Joaquín Llácer y Jaime Rosa |
| Director de escena..... | Don Manuel Díaz de la Haza  |

\* En 1994 fue estrenada los días 20, 21 y 22 de mayo en el Centro Cultural Galileo por la compañía Asociación de Amigos del Real Coliseo de El Escorial, representando a España posteriormente en el <<Festival Internacional de Teatro Amateur>>, que se celebró del 17 al 27 de junio en Racine (Wisconsin, Estados Unidos).

### 3. *Brandy, mucho brandy*

#### **Primera edición**

\* Portada: <<Azorín / Brandy, mucho / brandy / Sainete sentimental / en tres actos / (Viñeta de Erasmo) / Editorial Caro Raggio / Madrid MCMXXVII.>>

\* Datos adicionales:

Autor: *Azorín*.

Editor: Editorial Caro Raggio.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1927.

Dimensiones: 180 X 115 mm.

Extensión: 198 páginas.

Prólogo: No contiene.

Dedicatoria: A Manuel París.

Rústica.

#### **Siguientes ediciones**

\* *Obras Completas. Teatro*, vol. I, CIAP/Renacimiento, Buenos Aires/Madrid, 1929.

\* En 1943 hay una edición en *Novelas y Cuentos*, donde aparece una breve biografía de *Azorín*.

\* *Obras Completas*, tomo IV, Aguilar, Madrid, 1948.

\* *Teatro*, Escelicer, Madrid, 1966.

\* *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969. Edición no completa del teatro de *Azorín* a cargo de María Martínez del Portal.

\* *Teatro*, Arte y Literatura, La Habana, 1990.

### Estrenos

\* Estrenada por la compañía de Manuel París en el teatro del Centro de Madrid, el 17 de marzo de 1927, con el siguiente elenco:

|                         |                                 |
|-------------------------|---------------------------------|
| Laura                   | Carmen Ortega                   |
| Doña Dorotea            | Lis Abrines                     |
| Paula                   | Elena Cózar                     |
| Míster Fog              | Manuel París                    |
| Don Cosme               | Agustín Povedano                |
| Rafael                  | Pablo Rossi                     |
| Alejo                   | Alberto Contreras               |
| Don Lorenzo (viejo)     | Fernando del Valle              |
| Don Lorenzo (joven)     | Manuel Domínguez                |
| Apuntadores.....        | Rafael Contreras y José Hidalgo |
| Segundo apunte.....     | Rogelio Delgrás                 |
| Director de escena..... | Manuel París                    |

\* En el segundo homenaje de Monóvar a nuestro autor, en junio de 1927, se representó igualmente la obra, que Antonia Herrero y Fernando Porredón “debían poner en escena”<sup>226</sup>.

\* En 1968 se pasó por la segunda cadena de Televisión Española<sup>227</sup>.

<sup>226</sup> Antonio Montoro, op. cit., [1953], pág. 203.

<sup>227</sup> “La segunda cadena ofreció, en su espacio <<Teatro de siempre>>, la obra de Lenormand *El tiempo es un sueño* (...) y *Brandy, mucho brandy*, la veterana obra de *Azorín*, tan malamente acogida en sus días, y que, en mi sentir, no soporta el peso y el paso de los años” (José Luis Santaló, <<El teatro en Madrid. El teatro en televisión>>, *Arbor*, 269, mayo de 1968, págs. 97-102, pág. 102).

#### 4. *Comedia del arte*

##### **Primera edición**

\* Portada: <<El Teatro / moderno / Director: Luis Uriarte / Azorín / Comedia / del Arte / en tres actos. / Estrenada en el Teatro Fuencarral, de / Madrid, el día 25 de Noviembre de 1927 / (Adorno tipográfico) / Prensa Moderna / Madrid / Año IV-25-VIII-1928-núm. 157.>>

\* Datos adicionales:

Autor: *Azorín*.

Editor: Prensa Moderna.

Impresor: Imp. Sáez Hermanos. Norte, 21.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1927.

Dimensiones: 170 X 110 mm.

Extensión: 48 páginas.

Prólogo: No contiene.

Dedicatoria: A Francisco Fuentes.

Láminas: No contiene.

Rústica.

##### **Siguientes ediciones**

\* *Obras Completas. Teatro*, vol. I, CIAP/Renacimiento, Buenos Aires/Madrid, 1929.

\* *Obras Selectas* de *Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.

\* *Obras Completas*, tomo IV, Aguilar, Madrid, 1948.

\* *Dos comedias de Azorín. Comedia del arte. Old Spain*, edited by Francisco Ugarte, Houghton Mifflin Company, Boston, 1952.

\* *Teatro*, Escelicer, Madrid, 1966.

\* *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969. Edición no completa del teatro de *Azorín* a cargo de María Martínez del Portal.

**Estrenos**

\* Estrenada el 25 de noviembre en 1927 en el teatro Fuencarral de Madrid por la compañía de Francisco Fuentes y Társila Criado, con el siguiente reparto:

|                 |                           |
|-----------------|---------------------------|
| Antonio Valdés  | Francisco Fuentes         |
| Pacita Durán    | Társila Criado            |
| José Vega       | Modesto Rivas             |
| Paco Méndez     | Clodio Sancho             |
| Doña Manolita   | Joaquina Maroto           |
| Joaquín Ontañón | Ramón Albolafia           |
| Doctor Perales  | José M <sup>a</sup> Torre |
| Un niño         | N.N.                      |

**5. *Lo invisible*****Primera edición**

\* Portada: <<El Teatro / moderno / Director: Luis Uriarte / Azorín / Lo invisible / (Trilogía) / Prólogo.-La arañita en el espejo / El segador-Doctor Death, de 3 a 5 / Estrenada en la sala Rex, de Madrid, / el 24 de noviembre de 1928. / (Adorno tipográfico) / Prensa Moderna / Madrid / Año IV-1-XII-1928-núm. 171.>>

\* Datos adicionales

Autor: *Azorín*.

Editor: Prensa Moderna.

Impresor: Imprenta Artística Sáez Hermanos.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1928.

Dimensión: 160 X 115 mm.

Extensión: 54 páginas.

Prólogo: De *Azorín*. Fechado en Madrid, mayo de 1927.

Dedicatoria: A Rosario Pino.

Láminas: No contiene.

Rústica.

### Siguientes ediciones

- \* *Obras Completas. Teatro*, vol. II, CIAP/Renacimiento, Buenos Aires/Madrid, 1931. Incluye un estudio del teatro de *Azorín* por Guillermo Díaz-Plaja.
- \* *Obras Selectas de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.
- \* *Obras Completas*, tomo IV, Aguilar, Madrid, 1948.
- \* Antonio Espina (editor), *Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano*, Aguilar, Madrid, 1959 (aparece sólo *La arañita en el espejo*).
- \* *Teatro*, Escelicer, Madrid, 1966.
- \* *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969. Edición no completa del teatro de *Azorín* a cargo de María Martínez del Portal.
- \* *Teatro*, Arte y Literatura, La Habana, 1990.
- \* *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- \* *Azorín. Lo invisible. Angelita*, Biblioteca Nueva, <<Colección ¡Arriba el telón!>>, Madrid, 1998. Introducción de César Oliva y Orientaciones para el montaje por J. L. Alonso de Santos.

### Estrenos

- \* *Doctor Death, de 3 a 5* se estrenó el 28 de abril de 1927 en el teatro Pereda de Santander por la compañía de Rosario Pino, con el siguiente elenco:

|                       |                        |
|-----------------------|------------------------|
| La enferma            | Rosario Pino           |
| Hermana de la Caridad | Ángeles Jiménez Molina |
| Un viejecito          | Ramón Gatuellas        |
| Ayudante del doctor   | Manuel Bernardos       |

- \* También se estrenó *Doctor Death, de 3 a 5* en el teatro Español de Madrid el 9 de septiembre de 1961 dentro de una <<Antología de Teatro>>, junto a *El diablo cojuelo*



de Vélez de Guevara y *Le caprice* de A. de Musset, bajo dirección de Josita Hernán y por la compañía Conservatorio de París.

\* Se estrena también *Doctor Death, de 3 a 5* el 17 de mayo de 1968 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, por el Teatro Universitario de Murcia<sup>228</sup> y con dirección de César Oliva.

\* *El segador* se estrenó el 30 de abril de 1927 en el teatro Pereda de Santander por la compañía de Rosario Pino, con el siguiente elenco:

|        |                        |
|--------|------------------------|
| María  | Rosario Pino           |
| Teresa | Ángeles Jiménez Molina |
| Pedro  | Ramón Gatuellas        |

\* *La arañita en el espejo* se estrenó el 15 de octubre de 1927 en el teatro Eldorado de Barcelona, por la compañía de Rosario Iglesias, con el siguiente elenco:

|                      |                         |
|----------------------|-------------------------|
| Leonor               | Rosario Iglesias        |
| Lucía                | Ascensión Vivero        |
| Don Pablo            | C. Rodríguez de la Vega |
| La voz de un mendigo | Manuel Pinto            |

\* La trilogía, salvo *El segador*, se estrenó en la sala Rex de Madrid el 24 de noviembre de 1928, por el grupo Caracol (Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Librementemente, teniendo la sede en la Sala Rex, calle Mayor 8, dirigida esta compañía por Rivas Cherif, director y actor principal de la mayoría de los espectáculos). El grupo comenzó sus actividades el 24 de noviembre de 1928 con el <<Prólogo>> de *Lo invisible*, de Azorín, donde él habló sobre la tareas propuestas por el grupo Caracol el sábado 24 de noviembre de 1928, siendo además Azorín actor en el <<Prólogo>>, representándose también *Doctor Death, de 3 a 5* y *La arañita en el espejo*. Junto a esta obra de Azorín también montaron *Un duelo* (también llamado *El oso*) de Chejov. El elenco fue el siguiente:

---

<sup>228</sup> Ver Antonio Morales y Marín, *Historia informal del teatro de cámara en Murcia*, Murcia, 1971.

## &lt;&lt;Prólogo&gt;&gt;

|              |                 |
|--------------|-----------------|
| La actriz    | Natividad Zaro  |
| Una señora   | Magda Donato    |
| El autor     | <i>Azorín</i>   |
| El traspunte | C. Rivas Cherif |

*La arañita en el espejo*

|                      |                   |
|----------------------|-------------------|
| Leonor               | Natividad Zaro    |
| Lucía                | Regina            |
| Don Pablo            | Eusebio de Gorbea |
| La voz de un mendigo | C. Rivas Cherif   |

*Doctor Death, de 3 a 5*

|                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| La enferma            | Magda Donato       |
| Hermana de la Caridad | Regina             |
| Un viejecito          | Ernesto Burgos     |
| Ayudante del doctor   | Felipe Lluch Garín |

\* Se representó también en el teatro María Guerrero de Madrid, bajo dirección de José Luis Alonso y junto a *Cecilia o La escuela de los padres* de J. Anouilh, el 22 de febrero de 1954, dentro del homenaje a *Azorín* que se le tributó, leyendo Fernando Fernández de Córdoba unas cuartillas de José M<sup>a</sup> Pemán, y habiendo críticas en *El Alcázar* (23-2-54), *Informaciones* (23-2-54), *Madrid* (23-2-54), *Ya* (23-2-54), etc.

\* Fue estrenada igualmente por la compañía de Berta Singerman; y en palabras de Ricardo Doménech: “Es uno de los títulos más estimados de todo el teatro de *Azorín*, objeto de frecuentes reposiciones por grupos experimentales o de cámara”<sup>229</sup>.

\* Sin incluir el <<Prólogo>> ni *La arañita en el espejo*, se estrenó el 26 de octubre de 1992 en la Sala Claramonte de Murcia, por el Aula de Teatro de la Universidad de

---

<sup>229</sup> Op. cit., [1968], pág. 393.

Murcia, con dirección de César Bernard, estrenándose de nuevo tal producción en el teatro Concha Segura de Yecla el 30 de octubre de 1996, y después, el 12 de noviembre del mismo año, en la Sala Máiquez de Murcia.

\* Hace poco, el 14 de junio de 1997, hemos podido ver una versión titulada *A propósito de "Lo invisible"*, dirigida por Samantha Seoane, en la Casa de Cultura de Torrelodones.

## 6. *Angelita*

### Primera edición

\* Portada: <<Azorín / Nuevas Obras / Angelita (Auto sacramental) / Primera edición / (Viñeta de la Editorial) / Biblioteca Nueva / Madrid / 1930.>>

\* Datos adicionales:

Autor: *Azorín*.

Editor: Biblioteca Nueva.

Impresor: Talleres Espasa Calpe, S. A.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1930.

Dimensiones: 190 X 120 mm.

Extensión: 256 páginas e índice.

Prólogo: Palabras preliminares de *Azorín*.

Dedicatoria: A la memoria de Jean Racine.

Láminas: Ocho fotografías.

Rústica.

### Siguientes ediciones

\* *Obras Completas*, tomo V, Aguilar, Madrid, 1948.

\* *Teatro inquieto español*, Aguilar, Madrid, 1967 (selección de Arturo del Hoyo; prólogo y notas de Antonio Espina).

\* *Teatro*, Arte y Literatura, La Habana, 1990.

\* *Azorín. Lo invisible. Angelita*, Biblioteca Nueva, <<Colección ¡Arriba el telón!>>, Madrid, 1998. Introducción de César Oliva y Orientaciones para el montaje por J. L. Alonso de Santos.

### Estrenos

\* Estrenada el 10 de mayo de 1930 en el teatro Principal de Monóvar por una compañía de aficionados del pueblo, con el siguiente reparto:

|                         |                        |
|-------------------------|------------------------|
| Angelita                | Adela Tortosa Giménez  |
| Celia                   | Carmen Rico Pérez      |
| Antonia                 | Elena Albert Cabanes   |
| La Primera Ángela       | Maruja Calpena Pérez   |
| La Segunda Ángela       | Remedios Pérez         |
| La Tercera Ángela       | Carolina Amo Amo       |
| El desconocido          | Antonio Alfonso Vidal  |
| El Dr. Javaloyes        | José Ros Blanes        |
| Don Leandro             | Juan Vicen Giner       |
| Carlos                  | Francisco Navarro Rico |
| Iborra                  | Francisco Pérez Verdú  |
| Gaminde                 | Antonio Rico Jara      |
| El hermano Pablo        | Queremón Alfonso Prats |
| Valentín Bustelo        | José Martínez Payá     |
| Una nodriza             | N.N.                   |
| Director artístico..... | Martín Perea Martínez  |
| Director de escena..... | José Ros Blanes        |
| Primer apunte.....      | José Alfonso Vidal     |
| Segundo apunte.....     | José Esteve Aguilar    |
| Electricista.....       | M. Berenguer Serrano   |
| Escenógrafo.....        | José Rovira            |

\* Según nos comunica el mismo *Azorín*, la obra fue estrenada también en París durante su exilio galo:

En 1937 se radió por la estación de la torre Eiffel mi obra *Angelita*; la torre Eiffel no transmitía directamente; se radiaba a la torre desde mi estudio del boulevard Haussmann, casi enfrente de la Capilla Expiatoria. La comedia fue interpretada por una compañía denominada La Petite Scène (La Escenita). La formaban distinguidos actores bajo la dirección de una señora que, habiendo tenido gran fortuna, vino a menos. Fue traducida *Angelita* por la señora de Henri Clouard (...). Los actores estuvieron muy acertados; sentado yo a un lado del salón, aplaudía de cuando en cuando, juntando las manos sin ruido<sup>230</sup>.

\* Estrenada nuevamente el 8 de junio de 1992 en el teatro Principal de Monóvar, por los grupos teatrales Palera y Xirimbeles, con dirección de Juan Serrano, y después en el teatro Principal de Alicante ese mismo mes de junio, dentro de los Actos conmemorativos del XXV aniversario de la muerte de *Azorín*.

## 7. *Cervantes o La casa encantada*

### Primera edición

\* Portada: <<Azorín / Obras completas / II / Teatro / II / Lo invisible. Cervantes o La casa encantada / Precedido de un estudio sobre / El Teatro de Azorín, por / Guillermo Díaz Plaja / (Viñeta de Renacimiento) / Compañía Iberoamericana de Publicaciones (S. A.) / Renacimiento / Madrid, Barcelona, Buenos Aires / Puerta del Sol, 15 / Ronda Universidad, 1-Florida, 251.>>

\* Datos adicionales:

Autor: *Azorín*.

Editor: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S. A.

Impresor: Compañía General de Artes Gráficas.

---

<sup>230</sup> *París*, en *O. C.*, VII, págs. 915-916.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1931.

Dimensiones: 190 X 120 mm.

Extensión: 316 páginas e índice.

Prólogo: Estudio sobre el teatro de *Azorín*, por Guillermo Díaz Plaja.

Dedicatoria: No tiene, aunque se mantiene la dedicatoria a Rosario Pino que encabezaba *Lo invisible*.

Láminas: No contiene.

Rústica.

### **Siguientes ediciones<sup>231</sup>**

\* *Obras Completas*, tomo IV, Aguilar, Madrid, 1948.

\* *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969. Edición no completa del teatro de *Azorín* a cargo de María Martínez del Portal.

### **Estrenos**

\* Estrenada en Barcelona por la Escuela de Teatro de Barcelona, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja.

## **8. *La guerrilla***

### **Primera edición**

\* Portada: <<Azorín / La Guerrilla / Comedia en tres actos, el tercero dividido / en tres cuadros / Original / Estrenada en el Teatro Benavente de Madrid / el 11 de enero de 1936 / Dibujos / de / Antonio Merlo / (Dibujo tipográfico) / La Farsa / Año X-7 de marzo de 1936-núm. 442 Madrid.>>

\* Datos adicionales:

Autor: *Azorín*.

Editor: La Farsa.

---

<sup>231</sup> Publicada, en parte, en la revista *Nueva España*.

Impresor: Rivadeneyra, S. A. Madrid.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1936.

Dimensiones: 170 X 110 mm.

Extensión: 80 páginas.

Prólogo: No contiene.

Dedicatoria: No contiene.

Láminas: Tres fotografías y dibujos antes de cada acto.

Rústica.

### Siguientes ediciones

\* *Obras Completas*, tomo V, Aguilar, Madrid, 1948.

\* *Teatro*, Escelicer, Madrid, 1966.

### Estrenos

\* Estrenada<sup>232</sup> en el teatro Benavente de Madrid por la compañía de Milagros Leal y Salvador Soler-Mary el 11 de enero de 1936, con el siguiente reparto:

|                     |                      |
|---------------------|----------------------|
| Pepa María          | Milagros Leal        |
| Eulalia             | Carmen Jiménez       |
| Cirila              | Patrocinio Hernández |
| La tía Matacandiles | Amparo Astort        |
| Marcel Leblond      | Salvador Soler-Mary  |
| Gastón              | Juan Calvo           |
| Emeterio            | Juan M. Román        |
| Valentín            | Erasmus Pascual      |
| El tío Libricos     | Fernando Fresno      |
| Tomás el Cerero     | Fernando Contreras   |
| Paco Salomón        | José Blanch          |

---

<sup>232</sup> En su representación no se incluyó el <<Epílogo>>, puesto que: “Pintada la decoración y puesta en la escena, se desistió de representar el epílogo tras varios ensayos. La angostura del escenario no permitía lograr el efecto buscado” (*O. C.*, V, pág. 719, en nota).

|             |                    |
|-------------|--------------------|
| El Cabrero  | Emilio C. Espinosa |
| Jeromo      | Erasmus Pascual    |
| Un Embozado | José Vázquez       |

## 9. *Farsa docente*

### Primera edición

\* Portada: <<Farsa docente / En tres actos, original de Azorín.>>

\* Datos adicionales:

Autor: *Azorín*.

Editor: Delegación Nacional de Prensa. Revista <<Fantasía>>, 2, 18 de marzo 1945.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1945.

Dimensiones: 340 X 210 mm.

Extensión: Páginas 7 a 16, ambas inclusive.

Prólogo: No contiene.

Dedicatoria: No contiene.

Láminas: Ilustraciones de Aguirre.

Rústica.

### Siguientes ediciones

\* *Obras Completas*, tomo VI, Aguilar, Madrid, 1948.

\* *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969. Edición no completa del teatro de *Azorín* a cargo de María Martínez del Portal.

### Estrenos

\* Estrenada en Burgos el 23 de abril de 1942 por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote, con el siguiente reparto:



|                    |                   |
|--------------------|-------------------|
| Oficial Quinto     | N.N.              |
| Senén Moreda       | José Sampietro    |
| Pedro Covisa       | Enrique Chicote   |
| Carmen Barandiarán | Loreto Prado      |
| Pepita Falcón      | Carmen Solís      |
| Administrador      | Rodolfo Recober   |
| Anselmo            | Antonio Fornés    |
| Bibiana            | Consuelo Pastor   |
| Un camarero        | N.N.              |
| Pepe Maluenda      | Luis Barbero      |
| Paco Trillo        | Francisco Serrano |
| Nemesio            | Francisco Serrano |
| Clemencia          | Aurelia Melgares  |
| Teresa             | N.N.              |
| Antonio Rodero     | Enrique Limiñana  |
| Mariano Cancela    | José Delgado      |
| Fernando           | Federico Méndez   |

## 10. *Judit*

### **Primera edición**

\* Portada: <<Azorín / Judit / (Tragedia moderna) / Edición / Mariano de Paco / y / Antonio Díez Mediavilla / (Símbolo) CAM Fundación Cultural.>>

\* Datos adicionales:

Autor: *Azorín*.

Editor: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Lugar de publicación: Alicante.

Fecha: 1993.

Dimensiones: 210 X 150 mm.

Extensión: 253 páginas.

Prólogo: Introducción y Bibliografía, con nota sobre la edición, de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla.

Dedicatoria: No contiene.

Láminas: Una de *Azorín*.

Rústica.

### **Siguientes ediciones**

Ninguna. Aunque se había publicado en parte en:

\* *Revista de las Españas*, 15-16, nov.-dic. de 1927 (Acto II, Cuadro I).

\* *ABC*, Suplemento Cultural, 3 de julio de 1992 (Acto I, Cuadro I).

### **Estrenos**

Ninguno

## **B) Una obra en colaboración, *El Clamor***

### **Primera edición**

\* Portada: <<Pedro Muñoz Seca y Azorín / <<El Clamor>> / Farsa en tres actos, original / Estrenada en el Teatro de / la Comedia, de Madrid / el 2 de mayo de 1928 / (Dibujo tipográfico) / Copyright, by M. Seca y Azorín 1928 / Madrid / Sociedad de Autores españoles / 1928.>>

\* Datos adicionales:

Autor: Pedro Muñoz Seca y *Azorín*.

Editor: Sociedad de Autores españoles.

Impresor: Imprenta Artes Gráficas. Madrid.

Lugar de publicación: Madrid.

Fecha: 1928.

Dimensiones: 190 X 125 mm.

Extensión: 148 páginas.

Prólogo: No contiene.

Dedicatoria: Al espectador desconocido.

Láminas: No contiene.

Rústica.

### Siguientes ediciones<sup>233</sup>

\* En Prensa Moderna, <<Colección El Teatro Moderno>>, núm. 166, Madrid, 27 de octubre de 1928.

\* Pedro Muñoz Seca, *Obras Completas. Colaboraciones varias*, Fax, Madrid, 1954.

\* En *La tijera literaria*, tomo VI, Madrid, 1972, pág. 1694, hay una selección de *El Clamor*.

### Estrenos

\* Estrenada el 2 de mayo de 1928 por la compañía Ortas-Zorrilla en el teatro de la Comedia de Madrid, con el siguiente reparto:

|           |                              |
|-----------|------------------------------|
| Dora      | Sra. Muro (Eloísa)           |
| Ángela    | Mayor (María)                |
| Concha    | Siria (Ana)                  |
| Julia     | Srta. Sampedro (Mercedes M.) |
| Cinta     | Villegas (Pura F.)           |
| Calixta   | Gómez Ferrer (Pilar)         |
| Purita    | López (Concepción)           |
| Lolita    | Carmona (Rosario)            |
| Tostuera  | Sr. Zorrilla (Pedro)         |
| Garcillán | Ortas (Casimiro)             |
| Astudillo | Pedrote (Eduardo)            |
| Adelfo    | Riquelme (Antonio)           |
| Luis      | Alymán (Julio F.)            |

<sup>233</sup> No figura en las *Obras Completas* ni de CIAP/Renacimiento ni en las de Aguilar, porque, según Ángel Cruz Rueda, “el maestro no da importancia” a tal obra (*O. C.*, I, pág. LXXXIX); y debido, además, a la polémica que originó con críticos y periodistas, estudiado en otro lugar, “para remate digno, rehúsa que *El Clamor* se colecciona a manera de bandera de triunfo. Si *Azorín* fuera rencoroso (...), figuraría aquí como una más y con perfecta licitud” (ibidem, pág. XC).

|            |                     |
|------------|---------------------|
| Narciso    | Rodríguez (Antonio) |
| Pastranita | Azaña (Mariano)     |
| González   | Azaña (Mariano)     |
| Recalde    | Tobías (Andrés)     |
| Calahorra  | Tobías (Andrés)     |
| Picornell  | Manzano (Luis)      |
| Santos     | Manzano (Luis)      |
| Marhuenda  | Campanario (Luis)   |
| Martín     | Amil (Francisco)    |
| Hipólito   | Amil (Francisco)    |
| Lupianes   | Amil (Francisco)    |
| Marcelino  | Lozano (Luis)       |
| Briceño    | Lozano (Luis)       |

\* El 17 de junio de 1928 se estrenó en el teatro Principal de Monóvar por la compañía Bové-Torner, donde se leyeron unas palabras de *Azorín* por Laura Bové, justo antes de la representación, que le pidió José Alfonso.

## Capítulo 2. Teoría teatral

Si ya hemos indicado cómo *Azorín* no es un dramaturgo especialmente valorado en la historia de nuestro teatro, no ocurre lo mismo con el *Azorín* crítico. Pues estuvo atento a todo lo nuevo y deseoso de encontrar, dentro y fuera de nuestro país, modelos que le sirvieran para innovar y modificar el panorama artístico español:

La insaciable curiosidad lectora de *Azorín*, dispuesto a conocer y a hacer propias las directrices estéticas de índole a veces muy diversa, le llevará a intentar, en una especie de constante búsqueda de formas de expresión, formulaciones estéticas renovadoras que se manifestarán en sus obras de creación y, lógicamente, en sus enjuiciamientos críticos. Si esta actitud cambiante puede explicar en cierta medida las oscilaciones, en ocasiones radicales, de las opiniones críticas vertidas por *Azorín* sobre una misma obra, define, como contrapartida, la clara vocación, explícitamente manifestada en múltiples artículos, por conocer los últimos postulados, por estudiar los elementos que configuran las más recientes teorías, para, apoyado en este bagaje, intentar nuevas vías de estudio del fenómeno creador<sup>234</sup>.

Aunque hemos de señalar que, dentro de los estudios sobre su labor crítica, es la referida al arte dramático la que menor atención ha merecido, a pesar de que *Azorín* fue autor de unos textos teóricos en los que no sólo divulga su concepción dramática, sino también la opinión que le merecen tanto el teatro que se escribe dentro y fuera de España, del presente y del pasado, como las diferentes propuestas escénicas que se llevan a cabo en el continente europeo a partir de las técnicas naturalistas y que nuestro autor, como otros coetáneos, luchan por implantar en nuestra escena, desde la teoría y desde la práctica<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> A. Díez Mediavilla, *Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1991, págs. 16-17.

<sup>235</sup> En este sentido, hasta un crítico tan poco afín y condescendiente con nuestro autor como José Monleón no puede dejar de manifestar lo siguiente: “En cuanto a que *Azorín* no era uno de esos escritores que se acercan al teatro sin saber que se trata de una expresión específica, me parece que está fuera de discusión. Al hablar en concreto de su teatro lo enfrentaremos con algunas de sus más claras ideas

En efecto, con su peculiar crítica de carácter impresionista, *Azorín* dio a conocer al público español, con mayor o menor profundidad, con comentarios circunstanciales o análisis más profundos, autores españoles y extranjeros pasados y contemporáneos, movimientos y diferentes propuestas escénicas que se van sucediendo sobre los escenarios europeos, y disertó igualmente sobre aspectos muy diversos del arte dramático; todo ello, sin embargo, de una forma no sistemática y muy vinculada, en realidad, a la inmediatez del artículo periodístico. Pero *Azorín* no sólo busca informar, también influir y provocar una reacción en el lector que le lleve a necesitar artísticamente esa nueva y cambiante realidad escénica, pues la comunión entre el escritor y el lector es una de las notas que caracterizan su obra, que en el caso del teatro considera imprescindible, como veremos más adelante:

En verdad, la hazaña de *Azorín* es, en este ámbito, irrepetible, no precisamente porque sea, como tal crítico, de calidad inalcanzable, sino porque la crítica que *Azorín* hizo a lo largo de casi todos sus escritos fue asociada a la actitud estética y al tipo de sensibilidad que dieron vida a la totalidad de su obra. La labor del crítico literario tal vez deba comprender, en la normalidad de los casos, ciertos menesteres a los que *Azorín* no quiso prestar atención, como reservados, según él, a <<los eruditos>>. Pero hay, de todos modos, un aspecto de la crítica azoriniana que tiene, a mi juicio, un valor perdurable, y al que debieran ser fieles cuantos ejercen tan alto y difícil cometido: consiste en producir, entre la obra y el lector, una corriente de viva espiritualidad, porque no existe un solo libro estimable que no sea capaz de despertar, con la ayuda del crítico, íntimas y vivaces resonancias en el espíritu de quien lo lee<sup>236</sup>.

En las páginas de nuestro autor encontraremos, entre los dramaturgos españoles, comentarios y análisis de buena parte de los nombres que conforman nuestra historia teatral. Recordemos sus escritos sobre Lope de Vega o Moratín, aunque nos importa, sobre todo, recordar aquéllos más próximos en el tiempo, desde su admirado Tamayo y

---

formuladas a cuenta de obras ajenas, para que se vea hasta qué punto *Azorín* fue, como teórico teatral, un hombre más lúcido que como dramaturgo" (op. cit., [1975], pág. 209).

<sup>236</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], págs. 79-80.

Baus<sup>237</sup> hasta un Marquina<sup>238</sup>, pasando por el olvidado Narciso Serra<sup>239</sup>, Echegaray<sup>240</sup>, Benavente<sup>241</sup>, Arniches<sup>242</sup>, Muñoz Seca<sup>243</sup>, los Quintero<sup>244</sup>, etc.

De los dramaturgos extranjeros, destacamos a Maeterlinck<sup>245</sup>, Becque<sup>246</sup>, Evreinoff<sup>247</sup>, Lenormand<sup>248</sup>, Shaw<sup>249</sup>, Pirandello<sup>250</sup>, etc., aunque también habló sobre Tolstoi<sup>251</sup> y otros menos importantes o más desconocidos, como J. V. Pellerin<sup>252</sup> o el judío ruso An-Ski<sup>253</sup>, sin olvidar hombres de teatro como Gaston Baty<sup>254</sup>. De todas formas, debido a la escasa sistematización de sus escritos, lo disperso de sus artículos y los numerosos comentarios diseminados, como ya vimos con anterioridad, por libros y

<sup>237</sup> <<Siguiendo a Tamayo: Lógica>>, *ABC*, 31 de octubre de 1919, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>238</sup> <<Un estreno>>, *ABC*, 24 de marzo de 1906, en *La farándula*, en *O. C.*, VII.

<sup>239</sup> A quien nuestro autor se refiere como “el profundamente simpático y desconocido dramaturgo”, en su artículo <<La tradición dramática>>, *ABC*, 31 de marzo de 1917, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1132.

<sup>240</sup> Le dedica *Azorín* muchos artículos: <<Echegaray el espejo>>, *Alma Española*, 13 de diciembre de 1903, en *La farándula*, en *O. C.*, VII; <<La obra del Diablo. Homenaje a Echegaray>>, *España*, 7 de febrero de 1905, en *La farándula*, en *O. C.*, VII; <<El homenaje a Echegaray. La protesta>>, *España*, 18 de febrero de 1905, en *La farándula*, en *O. C.*, VII; <<El verso en el teatro>>, *ABC*, 5 de abril de 1917, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX; etc.

<sup>241</sup> <<Coquelin-Benavente>>, *Alma Española*, 29 de noviembre de 1903, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, o <<Para un estudio de Benavente>>, *ABC*, 21 de agosto de 1926, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII.

<sup>242</sup> <<Comedia del arte>>, *ABC*, 16 de agosto de 1923, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII.

<sup>243</sup> <<Muñoz Seca, el libertador>>, *ABC*, 5 de febrero de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII; u <<Otra vez y siempre. Muñoz Seca>>, *ABC*, 1 de septiembre de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII.

<sup>244</sup> Recordemos *Los Quintero y otras páginas*, de 1925.

<sup>245</sup> <<Unas disparidades psicológicas>>, *ABC*, 2 de diciembre de 1913, en *La farándula*, en *O. C.*, VII; o <<El mecanismo teatral>>, *ABC*, 7 de diciembre de 1913, en *La farándula*, en *O. C.*, VII. Además de lo que veremos más adelante sobre la influencia del autor belga en el monovero, lo referido por ejemplo a la trilogía *Lo invisible*, conviene ahora destacar, por la importancia que tendrá en algunas obras de nuestro autor, algunos aspectos de su teatro que *Azorín* analiza en el primero de los artículos citados, al definir la filosofía de Maeterlinck, al hilo de su *María Magdalena*, como un “materialismo espiritualista”. Decimos esto porque al analizar, por ejemplo, *Old Spain!*, comprobaremos cómo *Azorín* intenta una suerte de conciliación entre lo material, que representaría el millonario don Joaquín, y lo espiritual, que simbolizaría la condesita de la Llana, unificando ambos sus vidas en una comunión de tradición y progreso idealizada.

<sup>246</sup> <<Inepcias de la crítica>>, *ABC*, 28 de febrero de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII; o <<Decoraciones>>, *ABC*, 6 de octubre de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>247</sup> <<La comedia clásica>>, *ABC*, 12 de enero de 1926, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX; o <<Los aficionados>>, *La Prensa* de Buenos Aires, 15 de junio de 1930, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII.

<sup>248</sup> <<Libros sobre el teatro>>, *ABC*, 21 de julio de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>249</sup> <<Las acotaciones teatrales>>, *ABC*, 12 de agosto de 1926, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>250</sup> <<Los seis personajes y el autor>>, *ABC*, 23 de mayo de 1924, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX; <<El teatro de Pirandello>>, *ABC*, 25 de noviembre de 1925, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX; o <<De Claparede a Pirandello>>, *ABC*, 17 de junio de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>251</sup> <<Tolstoi>>, *Alma Española*, 6 de diciembre de 1903, en *La farándula*, en *O. C.*, VII.

<sup>252</sup> <<Juan Victor Pellerin>>, *ABC*, 12 de mayo de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>253</sup> <<Una obra superrealista>>, *ABC*, 14 de abril de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>254</sup> <<Contra el teatro literario>>, *ABC*, 21 de abril de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX; u <<Opiniones de Gaston Baty>>, *ABC*, 2 de junio de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

años, encontraremos multitud de referencias sobre el arte de Talía en sus novelas, como en *La voluntad*, en libros de memorias, como en *Memorias inmemoriales*, o en sus ensayos, como *Moratín* o *Rivas y Larra*, por citar sólo unos pocos títulos.

*Azorín* también se ocupó de las distintas corrientes y movimientos artísticos que se van sucediendo desde finales del siglo XIX en los escenarios europeos; y no sólo de los más evidentes, como el Naturalismo, Simbolismo, Surrealismo, etc., sino también de otros menos conocidos o que tuvieron menos peso o proyección, como el denominado *Teatro del Silencio*, cuya obra más representativa es, a su entender, *Martina*, de Jacob Bernard<sup>255</sup>.

Respecto a distintos aspectos del arte dramático, más adelante señalaremos sus comentarios e ideas sobre la diferenciación entre <<Texto literario>> y <<Texto espectacular>>, la necesaria renovación del teatro español, las relaciones entre teatro y sociedad, el problema del diálogo, los decorados, la figura del director, la crítica teatral, el arte del actor, etc.

Resulta evidente, por tanto, que *Azorín* se ocupó del teatro, dedicándole muchas páginas a lo largo de su vida literaria. En realidad, desde su primera obra impresa, la crítica teórica teatral de nuestro autor va íntimamente ligada a toda una serie de propuestas para una renovación del teatro español. Y muchas de tales propuestas permanecen más o menos intactas a lo largo de los años. Aunque la mayoría de sus artículos teatrales están reunidos en *La farándula*, *Escena y sala* y *Ante las candilejas*, críticas y comentarios sobre teatro están diseminados por publicaciones periódicas, libros y años, desde sus inicios en *La Monarquía* de Alicante y en *El Mercantil Valenciano* hasta su último artículo dedicado al arte dramático, <<Lope, sin ilusiones>>, publicado en *ABC* el 19 de octubre de 1962<sup>256</sup>.

Éste es el dato del que partimos en nuestro intento de elaboración sistemática acerca de las ideas que conforman en nuestro autor su teoría teatral, que en distintas

<sup>255</sup> <<Plagios de argumentos>>, *ABC*, 28 de julio de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII.

<sup>256</sup> En *La Monarquía*: <<Crítica vieja. Zamora, I>>, de 22 de abril de 1892; <<Crítica vieja. Zamora, II>>, de 24 de abril de 1892; <<Crítica vieja. Zamora, III>>, de 26 de abril de 1892; <<Crítica vieja. Zamora, IV>>, de 30 de abril de 1892; <<Crítica vieja. Zamora, V>>, de 1 de mayo de 1892; <<Crítica vieja. Zamora, VI>>, de 3 de mayo de 1892; <<Crítica vieja. Zamora VII>>, de 4 de mayo de 1892. Y en *El Mercantil Valenciano*: <<En La Princesa. La loca de la casa>>, de 13 de febrero de 1894, en *Valencia en Azorín*; <<En La Princesa. La huelga de hijos>>, de 16 de febrero de 1894, en *Valencia en Azorín*; <<En La Princesa. La de San Quintín>>, de 1 de marzo de 1894, en *Valencia en Azorín*; etc.



ocasiones pretenderá concretar en escritura dramática original. No se trata, pensamos, de reflejar una por una las distintas opiniones que sobre el teatro manifestó *Azorín* a lo largo de su vida, sino de situarlas en su contexto y en su totalidad, para explicar así la razón de ser y la oportunidad de sus juicios. Por otra parte, únicamente analizaremos aquellas ideas que, más allá del simple comentario, suponen e implican un modo de entender y concebir el teatro por parte de nuestro autor. Aunque, en palabras de su amigo Ramón Pérez de Ayala, es evidente que al llegar “*Azorín* al prosenio histriónico no podía menos de llevar consigo su personalidad literaria, irreputable y esencial”<sup>257</sup>.

Guillermo Díaz-Plaja, en su estudio sobre el teatro de nuestro autor, elabora, como harán después otros críticos, una lista de ideas fundamentales que expliquen la base teórica del teatro de *Azorín*, como su concepción sobre la acción dramática, la “antiescenografía”, la “antiarqueología”, etc. Sin embargo, nosotros creemos que el análisis y definición de la teoría teatral de *Azorín* ha de referir, por un lado, aquellas ideas que se entiendan desde el contexto en que surgieron, y, por otro lado, aquellas otras que, con mayor o menor énfasis, están presentes en toda su obra dramática y teórica<sup>258</sup>.

*Azorín* parte de una idea que es común a otros dramaturgos coetáneos y que informa sobre los dos campos que hemos señalado: la necesidad, tanto teórica como práctica, de una renovación de nuestra escena que sienta las bases de un cambio profundo y radical<sup>259</sup>. Y tal idea de renovación la vemos ya desde su primer libro,

---

<sup>257</sup> *Ante Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, pág. 144.

<sup>258</sup> Como la visión de un mundo en permanente conflicto, debido a una dualidad antitética esencialmente teatral. No en vano, el teatro de *Azorín*, teórico y práctico, sólo puede entenderse desde esta concepción de la vida y del propio teatro. Esta lucha entre, por ejemplo, tradición y progreso, entendiendo lo primero como lo patrio, y lo segundo, lo de allende nuestras fronteras, tiene su correlativo en el enfrentamiento entre lo material y lo ideal que impregna su teatro: riqueza y pobreza en *La fuerza del amor*; justicia y tiranía en *Judit*; vida material y vida espiritual en *Old Spain!*; sueño y vigilia en *Brandy, mucho brandy*; vida y arte en *Comedia del arte*; realidad e ilusión en *Angelita*; vida y muerte en *Lo invisible*; guerra y paz en *La guerrilla*; etc.

<sup>259</sup> De hecho, casi nadie niega a nuestro autor el protagonismo en este afán renovador, pues “ningún escritor de su generación participó como *Azorín* en estos años de revolución y renovación en el arte. A pesar del hecho de que a los escritos de *Azorín* les falta muchas veces la profundidad intelectual que exigen las nuevas teorías artísticas, no podemos negarle la importancia de ser uno de los españoles que con más ahínco procuraba airear lo nuevo ante el público, realizando lo revolucionario en el mundo artístico” (E. Inman Fox, <<La campaña teatral de *Azorín* (Experimentalismo, Evreinoff e “Ifach”)>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. de 1968, págs. 375-389, pág. 375). Y añade que “*Azorín* fue claramente el publicista que más abogaba por una revolución en el teatro español” (ibidem, pág. 376).

referida tanto al teatro como a otros ámbitos del país; de hecho, parte de este texto es una crítica del atraso y deficiencias de España, lamentándose de nuestro escaso progreso y del excesivo estancamiento en un pasado ya ido<sup>260</sup>.

Los inicios de estos intentos renovadores de nuestro autor del teatro español se entroncan, como ya hemos referido anteriormente, con el ansia renovadora que defiende en el siglo anterior Tamayo y Baus. Dice *Azorín* que “en el siglo XIX ha existido un conato de renovación teatral de tal ímpetu, con tales circunstancias simpáticas y fervorosas, que vale la pena que pongamos como ejemplo demostrativo de la tesis que defendemos. Aludimos al caso del propio don Manuel Tamayo y Baus”<sup>261</sup>. Ya antes ha declarado que toda “renovación es ley indefectible de todos los géneros literarios; la vida entera está sujeta a la ley de la renovación”<sup>262</sup>.

Sin duda, esta idea de renovación constante, esta creencia casi ciega en un progreso continuo y eterno, totalizador de todos los órdenes de la vida, es la que quizá motiva en nuestro autor ciertas contradicciones y juicios, cuando menos, curiosos sobre determinados autores y estéticas, al estar éstos muy vinculados a un devenir en continuo movimiento. De ahí que, cuando critica a un determinado autor, no argumente a veces razones propiamente literarias o artísticas sino la creencia de que su teatro está ya pasado de moda, la creencia, motivada por lo que se hace allende nuestras fronteras, de que es necesario e imprescindible hacer otro teatro, del mismo modo que este nuevo teatro será nuevamente superado por una generación posterior. Creemos importante esta apreciación del pensamiento de nuestro autor porque, primero, puede explicar algunas críticas respecto a sus diferentes giros y cambios, tanto artísticos como ideológicos, y, segundo, por la propia comprensión de su quehacer dramático, y literario en general, siempre pendiente de la realidad artística más actual e innovadora; no en vano, es uno de los primeros escritores que alaba y defiende el nuevo arte del cinematógrafo. En *Los*

---

<sup>260</sup> La mirada de *Azorín* no se circunscribe sólo a su momento histórico, sino que bucea en el pasado como forma de explicación del presente, y así asegura que los primeros Borbones, desgraciadamente, “en vano se esforzaron por hacer entrar a España en el camino del progreso” (*La crítica literaria en España*, en *O. C.*, I, pág. 33). El concepto de progreso es fundamental para entender no sólo sus juicios críticos sino también buena parte de su teatro, en el que la confrontación entre tradición y progreso adquiere connotaciones y simbolismos diversos, como veremos al analizar sus obras.

<sup>261</sup> <<Siguiendo a Tamayo: Lógica>>, *ABC*, 31 de octubre de 1929, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 60.

<sup>262</sup> *Ibidem*, pág. 59.

*Quintero y otras páginas* escribe nuestro autor a este respecto, aunque quizá con juicios extremos:

Todo lo que en el arte se ha hecho hasta ahora vale muy poco. ¿Muy poco?  
No vale nada. La novela, el teatro, la poesía, la historia necesitan una  
intensa renovación; es preciso hacer otra clase de novela, otra clase de  
teatro, otra clase de poesía, otra clase de historia. Ataque usted a los viejos.  
Los maestros viejos no han sentido como nosotros sentimos (...). Los viejos  
representan un mundo acabado (...). Siempre, siempre ataque usted a los  
viejos<sup>263</sup>.

Aunque para ello se necesite un “punto de apoyo”, que no es otro que “escribir, escribir, escribir un libro, dos libros, tres libros, cuatro libros intensos, sólidos, radiantes, fecundos, hermosos. Y ése es el punto de apoyo para atacar a los viejos”<sup>264</sup>.

Para *Azorín*, pues, toda renovación es ley de vida, y, por tanto, más allá de la necesidad, todo artista ha de tratar de renovar la herencia recibida, como pone de manifiesto con las palabras de Tamayo y Baus que transcribe en el mencionado artículo, al preguntarse: “¿No será preciso romper, pulverizar las cadenas de la tradición haciendo que la tragedia interese y conmueva como el drama moderno, aun cuando pierda algo de su severidad majestuosa?”<sup>265</sup>. Por tanto, el punto de partida de *Azorín* pasa por la necesidad de renovar de modo natural el arte recibido<sup>266</sup>; y no sólo es consustancial al arte tal renovación, sino que además está vinculada a las influencias extranjeras:

La literatura dramática española debe renovarse a impulsos de lo extranjero.  
Las compañías pueden -y deben- dar a conocer al público español lo más

---

<sup>263</sup> *O. C.*, IV, págs. 730-731.

<sup>264</sup> *Ibidem*, pág. 731.

<sup>265</sup> *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 62. La conclusión, por otra parte, no puede resultar más evidente: “¿Cómo no han de ser acogidas con entusiasmo por los que ansiamos la renovación del teatro las citadas palabras de Tamayo?” (*ibidem*, pág. 63).

<sup>266</sup> “La estética teatral de *Azorín* responde, pues, a una profunda y lúcida vocación de renovación de la escena española, y muestra de manera patente su voluntad de desprovincializar el ambiente teatral español incorporándolo a las nuevas tendencias del teatro europeo, especialmente en su expresión francesa. Su punto de partida es la negación de la estética naturalista y su sustitución por un teatro antirrealista, que permita aflorar el mundo de lo subconsciente y lo maravilloso” (F. Ruiz Ramón, op. cit., [1981], pág. 163).

nuevo que se produzca fuera de España. Las historias de todas las literaturas nos muestran este incesante renovarse de lo nacional por influencia de lo extranjero. Se trata de una ley de biología indefectible<sup>267</sup>.

Esta idea no se circunscribe exclusivamente al período del movimiento surrealista, como algunos quieren ver, acotando así tanto su escritura dramática como sus afanes de renovación a un período concreto y claramente delimitado por unos años de generalizada vanguardia, obviando por ello la dedicación anterior y posterior de nuestro autor al arte dramático, amén de justificar de forma velada la opinión de que el teatro fue para *Azorín* una ocupación menor. En efecto, el deseo y necesidad de renovación es una de las constantes que se aprecian en la teoría teatral azoriniana. Es en este sentido, por ejemplo, como hay que entender la protesta contra el homenaje a Echegaray, como el mismo *Azorín* nos recuerda al afirmar que “no tratan, en el fondo, de realizar un acto personal, exclusivamente limitado a la figura de este dramaturgo (...); es también contra los muchos que, como él, en la literatura, en el arte, en la política, representan una España pasada, muerta...”<sup>268</sup>. Por ello, es también importante aceptar la crítica como una forma de conocimiento. En su artículo <<La cuestión del día>>, publicado en *España* en 1905, ya nos dice *Azorín*, con motivo del homenaje a Echegaray por *Gente Vieja*:

Sería un gran bien que en España nos acostumbráramos a oír sin extrañezas, sin escándalo, sin indignación los juicios más opuestos a los nuestros; que los recogiéramos atentamente para examinarlos (...); que viésemos, por debajo de su aparente rareza, qué grado de verdad y de justicia encierran, y que, finalmente, con toda calma, con toda sencillez, expusiésemos el resultado de nuestro examen y diésemos nuestra aprobación o nuestra disconformidad<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> <<La renovación del teatro>>, *ABC*, 11 de agosto de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 918. La idea se repite en toda su obra. En *Madrid* asegura que las letras “necesitan la fecundación del exterior para fortificarse y renovarse” (en *O. C.*, VI, pág. 245).

<sup>268</sup> <<La protesta>>, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1110.

<sup>269</sup> *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1099.

Es decir, *Azorín* contempla la crítica y la renovación como aspectos inherentes al arte; y tal idea, en su coherencia, le lleva igualmente a criticar el Teatro Nacional, al no potenciar a los autores nuevos, pues tal teatro, siendo “un creador de tradición, toda fórmula nueva de arte, toda innovación estética ha de ser de él rechazada. Si no hay tradición, ¿cómo va a ser nacional este teatro? Si se quiere que él encarne una fórmula de arte, un cuerpo de doctrina estética, un ambiente peculiar, ¿cómo se van a admitir en él fórmulas, doctrinas y estéticas que le nieguen y estén en pugna con el ambiente de la casa?”<sup>270</sup>.

En realidad, la idea de renovación teatral en nuestro autor se relaciona con el progreso que toda sociedad experimenta en su devenir histórico; teatro y sociedad, como veremos más adelante, van unidos en nuestro autor<sup>271</sup>; por tanto, si la sociedad progresa, el teatro ha de hacer lo propio; se trata, en definitiva, de ser de su tiempo<sup>272</sup> y aceptar lo que implica y supone ese vivir en constante cambio:

Hace algunos años, cuando el gran dramaturgo Ibsen, ya fatigado, ya postrado, ya cubierto de gloria, intentaba dar al teatro nuevas obras en que se mostraba dolorosa la ruina de su espíritu, sus amigos, sus deudos, sus admiradores, las interpretaban piadosamente y quitaban al maestro la pluma de sus manos cansadas. Yo no sé, en el presente caso, y en España, quién procederá con más patriotismo, con más humanidad y con más amor: si los que incitan al señor Echegaray a proseguir escribiendo estas obras, o los que sinceramente pedimos que repose en un sosiego confortador<sup>273</sup>.

Efectivamente, *Azorín*, en los inicios del presente siglo, rechaza la “estética naturalista”, que había defendido en su momento, y aboga por un teatro más acorde con

---

<sup>270</sup> <<Más sobre el Teatro Nacional>>, *ABC*, 22 de enero de 1909, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, págs. 1137-1138.

<sup>271</sup> “Efectivamente, más que ningún otro autor de su línea creadora, *Azorín* se planteó el teatro en el marco de su génesis social. En este sentido, su actitud de ruptura con la realidad, que debe situarse en la línea de los surrealistas franceses, significa la más alta realización del ala más radical de esta tendencia innovadora” (Ángel Berenguer, op. cit., [1988], págs. 49-50).

<sup>272</sup> “Lo que los clásicos pueden enseñarnos, y lo que en sus obras debemos aprender es a ser como ellos fueron, a hacer lo que ellos hicieron, es decir, a ser de nuestro tiempo –como ellos lo fueron del suyo–” (*Azorín, El político*, en *O. C.*, II, págs. 422-423).

<sup>273</sup> <<La psicología de Echegaray>>, *España*, 9 de febrero de 1905, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1086.

los nuevos tiempos, pero no porque desdeñe ni el teatro naturalista<sup>274</sup> ni un teatro menos comprometido con los tiempos y el progreso, puesto que para él todo y todos caben dentro del arte, “los autores de comedias populares y los autores de comedias más restringidas y selectas”<sup>275</sup>. Si rechaza, pues, el teatro naturalista es porque ya ha sido superado y los nuevos tiempos exigen nuevas estéticas.

Este teatro en el que caben todo y todos “puede ser dividido en dos grandes grupos: uno, el de *teatro-casualidad*; otro, el del *teatro-fatalidad*. El primero, pasa; el segundo, queda. El primero es labor de alarifes; el segundo –rarísimo– es literatura”<sup>276</sup>.

En los escritos teóricos teatrales de *Azorín* asistimos a determinados cambios y variaciones en sus juicios sobre el teatro español, e incluso sobre el futuro del arte dramático, sobre todo a partir de dos fenómenos que irán configurando “el modo específico de interpretación crítica del fenómeno teatral por parte de *Azorín*: la aparición del cinematógrafo y el Manifiesto Surrealista de André Breton”<sup>277</sup>.

Por ello creemos conveniente determinar, por un lado, la oposición entre unos juicios teóricos que, dependiendo del contexto en que surgen, varían a lo largo de los años, y, por otro lado, aquellas ideas que veremos mantenerse, con ligeras variaciones, en el corpus teórico y dramático azorinianos. Así, sus juicios sobre un posible teatro surrealista vienen determinados por unas circunstancias ajenas a su pensamiento, como es la irrupción en el mundo del arte del movimiento surrealista, aunque, una vez conocidas las nuevas propuestas, nuestro autor elucubre sobre ellas y adopte aquéllas que considera más convenientes a su idea teatral. Pero ésta ya existe. *Azorín* posee una concepción del teatro, con unas ideas fundamentales y siempre presentes, en mayor o menor medida, en su pensamiento y escritos dramáticos.

---

<sup>274</sup> Manifiesta nuestro autor que “el naturalismo, en el teatro (...), ha sido una reacción necesaria, saludable, bienhechora contra el artificio, la fantasía inconsistente y la absurdidad en la observación”, pero que le “había de suceder otra doctrina estética” (“<<El superrealismo es un hecho evidente>>”, *ABC*, 7 de abril de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 102).

<sup>275</sup> “<<Humoradas teatrales>>”, *ABC*, 14 de junio de 1926, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 67. ¿Explicaría en parte esta visión nada restrictiva del ámbito teatral su posterior colaboración con Muñoz Seca en la escritura de *El Clamor*, por tantos criticada? Creemos que sí, del mismo modo que nos acerca a una libertad y amplitud de juicios que tantos han criticado como oportunismo, ya sea ideológico o estético.

<sup>276</sup> “<<La carpintería teatral>>”, *La Vanguardia*, 29 de abril de 1913, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1169.

<sup>277</sup> Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, en la edición de *Judit* de *Azorín*, Fundación Cultural de la CAM, Alicante, 1993, pág. 14.

También hemos de determinar las dos épocas en que algunos críticos, de forma más o menos velada, clasifican su teoría teatral. La primera comprendería desde sus escritos de juventud hasta los años 20; la segunda ocuparía fundamentalmente los años de 1925 a 1936, y coincidiría plenamente con los años de mayor dedicación al teatro escrito, encontrándonos “frente a una fórmula de renovación en la que se funden teoría crítica y propuesta escénica”<sup>278</sup>.

En realidad, tal división de la crítica teatral de *Azorín* se ajusta perfectamente a los diferentes juicios que ha suscitado su teatro escrito: por un lado, *La fuerza del amor*, obra apenas tenida en cuenta, y, por otro lado, el resto de su producción dramática, con la única salvedad, tal vez, de *Farsa docente*, estrenada en 1942 y publicada en 1945, como epígono último de su quehacer dramático. Es decir, también para el análisis de su teoría teatral la crítica se basa principalmente en los escritos críticos que ocupan los años de mayor producción de su teatro escrito.

Sin embargo, del mismo modo que nos proponemos, como uno de los objetivos fundamentales de nuestro trabajo, rebatir la idea de que esa primera obra apenas guarda relación con el resto de su teatro, y que, por tanto, participa plenamente de la citada “unidad esencial” de la obra azoriniana, también trataremos de destacar aquellas ideas dramáticas de nuestro autor anteriores a la etapa vanguardista o surrealista, que se mantienen constantes a lo largo de los años<sup>279</sup>.

Y esto porque el teatro de *Azorín*, tanto sobre el que teorizó como el que escribió, mantiene unos puntos de unión que nos permiten elaborar un corpus dramático coherente y pleno. Otra cosa sería la perfecta adecuación entre lo defendido en la teoría y lo elaborado en la práctica, así como la recepción última de todo el proceso, que ya adelantamos que, salvo excepciones, no tuvo éxito, ni de público ni de crítica.

Ya desde sus primeros escritos, el todavía José Martínez Ruiz une una posible teorización y escritura dramáticas con el contexto en que ésta ha de formarse, pues el

---

<sup>278</sup> Ibidem, pág. 18. Como se ve, nos encontramos de lleno en ese lustro de transición y de vanguardia dramática que M<sup>a</sup> Francisca Vilches y Dru Dougherty sitúan entre 1926 y 1931 (*La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1997).

<sup>279</sup> Aunque *Azorín* deseche algunas de las ideas y características que definen *La fuerza del amor*, no quiere decir esto que el rechazo sea total, pues él vio siempre en nuestro teatro clásico un fondo perpetuo de inspiración: “Volviendo a la verdadera tradición española: que el teatro sea teatro. Volvamos a la tradición de los grandes maestros del siglo XVII y de los grandes románticos del XIX” (<<La tradición dramática>>, *ABC*, 31 de marzo de 1917, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1133).

teatro, si ha de renovarse, tendrá que hacerse en su totalidad, esto es, atendiendo a todos los ámbitos que lo forman y en comunión con la sociedad que lo alberga. De este modo, son elementos centrales de su teoría dramática no sólo lo que el teatro ha de ser y cómo debe serlo, sino también la sociedad en que surge, los críticos que sirven de puente entre el espectador y el creador, directores, actores, público, escenógrafos, etc. Pero también los políticos, pues tienen en su poder el ayudar o no a la creación dramática o la promulgación de leyes que afecten de modo muy directo al ámbito teatral<sup>280</sup>, como ocurre con la cuestión de la creación de un Teatro Nacional<sup>281</sup>, proyecto al que se opuso *Azorín* por razones muy vinculadas a su idea de lo social y de la interrelación entre el teatro y la sociedad en que surge. De ahí que vuelva una y otra vez sobre lo mismo, pero no únicamente en los años 20, puesto que ya mucho antes había expresado tal convicción. Al hablar sobre el estreno de *Resurrección*, de Tolstoi, en relación con los males de la sociedad presente, filosofando y dando por sentado la importancia del teatro y su unión íntima con la sociedad, su poder e influencia sobre el público, dice nuestro autor que “he aquí cómo yo, manso y pequeño filósofo, que había entrado en el teatro triste y descorazonado, he salido impetuoso y vibrante, blandiendo mi colosal paraguas rojo (...) contra estos otros malvados y felones de hogaño que se llaman la Rutina, la Iniquidad, la Intolerancia, la Mentira”<sup>282</sup>.

El 10 de mayo de 1932, F. López de Goicoechea, diputado por Murcia, presenta a las Cortes republicanas un escrito en favor de un Teatro Dramático Nacional<sup>283</sup>. No tenido en cuenta tal ruego, el diputado insistió y el 19 de julio de ese mismo año, con las firmas de otros 16 diputados más, presentó su Proyecto en el Congreso, siendo enviado

---

<sup>280</sup> Señala Serge Salaün: “La relación entre el teatro y la política es necesariamente estrecha, por la escena, indisociablemente, una industria, un negocio y un arte (...). El teatro se define como un mercado cuyo control, económico e ideológico, requiere un aparato adecuado, cada vez más perfeccionado (...) y asumido por la administración de Hacienda y por la de Gobernación” (<<Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX>>, en M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coordinación y edición), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Boletín de la Fundación F. García Lorca, 19-20, Madrid, diciembre de 1996, págs. 27-47, pág. 27).

<sup>281</sup> Ver Juan Aguilera Sastre, <<El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coordinación y edición), op. cit., [1992], págs. 175-187; o el capítulo que dedican a tal cuestión M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos y Dru Dougherty, <<El Teatro Nacional>>, en *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Fundamentos, Madrid, 1997, págs. 321-348.

<sup>282</sup> <<Tolstoi>>, *Alma Española*, 6 de diciembre de 1903, en *La farándula*, en O. C., VII, pág. 1074.

<sup>283</sup> *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, Legislatura 1931-33, núm. 162, 10-V-1932, pág. 5470.



el día 21 a la Comisión de Instrucción Pública, donde en su Preámbulo se habla de la pobreza del teatro en España y del ejemplo de otros países que hay que seguir. Las esperanzas, aunque el proyecto es defendido por políticos, intelectuales y hombres de teatro importantes, pronto se disipan, con opiniones en contra defendidas, entre otros, por nuestro autor, *Azorín*<sup>284</sup>.

Sin embargo, aunque muchos críticos señalan el dato y hacen referencia a la aparente paradoja entre el afán de nuestro autor por dotar a nuestra escena de los avances y hallazgos del teatro europeo y su negativa a la constitución de un Teatro Dramático Nacional que, sin duda, contribuiría a tal objetivo, lo cierto es que tal rechazo no es nuevo y ya a finales de 1908 y principios de 1909 nuestro autor (por entonces, diputado) se opuso a la creación y protección de un Teatro Nacional. Entre esas fechas, *Azorín* publicó toda una serie de artículos sobre este asunto<sup>285</sup>, en los que justifica su opinión de acuerdo fundamentalmente a dos razones.

La primera, por el estado paupérrimo de lo que llama “la España real, auténtica, no la España convencional de que se hable en discursos populacheros”<sup>286</sup>, en la que los campesinos apenas tienen para subsistir y los niños carecen de escuelas donde aprender a leer y escribir:

Se piensa construir y organizar un Teatro Nacional. Este teatro no responde a ninguna necesidad. Para construirlo y mantenerlo se necesitará dinero. El dinero ha de sacarse de las cargas que pesan sobre el contribuyente. ¿No será una falta de humanidad gastar una millonada en una obra inútil mientras millares y millares de niños españoles no tienen escuelas donde aprender a leer, o lo aprenden en antihigiénicos locales, sin aire respirable, sin luz para sus ojos, contrayendo enfermedades, perdiendo la vista que ha de guiarles por el mundo?<sup>287</sup>.

<sup>284</sup> Véase su artículo <<Teatros>>, aparecido en el diario *Luz*, 8 de junio de 1932.

<sup>285</sup> <<El Teatro Nacional>>, *Diario de Barcelona*, 29 de diciembre de 1908; <<El Teatro Nacional>>, *ABC*, 19 de enero de 1909 (en *La farándula*, en *O. C.*, VII); <<Más sobre el Teatro Nacional>>, *ABC*, 22 de enero de 1909 (en *La farándula*, en *O. C.*, VII); <<Cierre del Teatro Nacional>>, *ABC*, 25 de enero de 1909 (en *La farándula*, en *O. C.*, VII); y <<Epílogos parlamentarios. El Teatro Nacional>>, *ABC*, 28 de febrero de 1909 (en *La farándula*, en *O. C.*, VII).

<sup>286</sup> <<El Teatro Nacional>>, *ABC*, 19 de enero de 1909, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1135.

<sup>287</sup> *Ibidem*, pág. 1136.

La segunda razón, por la esencia misma de un Teatro Nacional, que sería, para él, “un teatro restrictivo, abierto sólo a unos pocos, a los ya sancionados y consagrados por el público. El Teatro Nacional es a la escena lo que la Academia Española a la literatura”<sup>288</sup>.

Y concluye con una “profecía”, al asegurar que tal “Teatro Nacional, si se lleva alguna vez a la práctica, será un tremendo y lamentable fracaso. En el *Diario de las Sesiones* queda consignada esta profecía de un modestísimo diputado por si alguna vez llega la ocasión de recordarla”<sup>289</sup>.

Así, pues, la negativa de nuestro autor es coherente con una línea de pensamiento, expresada en diferentes ocasiones y a lo largo de muchos años, acerca de un tema que hoy sigue siendo muy actual: la necesidad o no de la subvención pública como justificación de conservar un legado cultural que, de otro modo, se perdería, y su relación con otras necesidades sociales más básicas y perentorias.

Evidentemente, tras la lectura de los artículos citados, así como de otros textos de *Azorín*, nos queda la impresión de que, por encima del amor al teatro, está en nuestro autor la certeza de hacia dónde deben ir dirigidos los dineros públicos, no tanto a una cultura sin sociedad que la fomente como a una sociedad que pueda crear su propia cultura. El problema social, como en otros textos suyos, aflora en cada línea:

Y, sobre todo, ¿vamos a gastar una millonada en construir un edificio, en sostener un organismo inútil, en crear algunos sueldos pingües para tales o cuales fracasados de la política o de la literatura?

¿Se puede emplear de este modo el dinero cuando en Madrid mismo existen barrios donde hay más de novecientos niños sin escuelas?<sup>290</sup>.

Respecto a los críticos teatrales, *Azorín* cree que la escritura crítica, a diferencia de la escritura creativa, necesita de unos fundamentos prácticos que den validez a las

---

<sup>288</sup> <<Más sobre el Teatro Nacional>>, *ABC*, 22 de enero de 1909, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1137.

<sup>289</sup> <<Epílogos parlamentarios. El Teatro Nacional>>, *ABC*, 28 de febrero de 1909, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1146.

<sup>290</sup> <<Más sobre el Teatro Nacional>>, *ABC*, 22 de enero de 1909, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, págs. 1139-1140.

opiniones expresadas<sup>291</sup>. Se podría ser artista sin ser crítico, pero no crítico sin ser artista. Tal idea, de hecho, tampoco es nueva en nuestro autor, y en numerosas ocasiones ha expuesto este pensamiento central de su credo, a saber, la imperiosa necesidad de todo crítico de conocer el teatro no sólo desde su estudio, sino igualmente desde su escritura<sup>292</sup>. Sólo así, desde el conocimiento técnico personal que entraña la elaboración de un drama, su puesta en escena, un crítico podrá teorizar acerca de una obra, de una representación, de una teoría dramática. Crítico y creador han de ir, entonces, unidos:

El erudito lo sabrá todo y no sabrá nada. Si no tiene sensibilidad para percibir y sentir la obra de arte, no sabrá nada. Si no atisba el misterio de la gestación en la obra de arte, no sabrá nada. Si no es capaz de explicar la estructura y la dosificación delicadísima de la obra de arte, no sabrá nada<sup>293</sup>.

En lo que al público se refiere, *Azorín* siempre entendió que toda renovación debía dirigirse, de algún modo, a la educación de los espectadores, pues sólo así aceptarían tales cambios y asumirían el progreso teatral como una forma más del progreso histórico, social, económico, político y cultural, como ocurría en otros países<sup>294</sup>.

---

<sup>291</sup> “No se puede hablar de una obra literaria -poema, novela o comedia- sin conocer su técnica. En cuanto al teatro, preciso es haber escrito obras teatrales, haberlas releído en el papel, haberlas llevado luego a los actores y haber visto durante los ensayos cómo iban materializándose en el escenario. Cosas que parecen perfectas en el papel, encuentran luego dificultades al ser encajadas en la escena. Y lo curioso es esto; hay que contar, no con las perfecciones de la obra, sino con sus imperfecciones; o sea que, a veces, esas que en el papel se juzgan imperfecciones son perfecciones en el escenario, o viceversa” (<<El embrollo del teatro>>, en *Lope en silueta*, en *O. C.*, V, pág. 638).

<sup>292</sup> Por citar sólo algún ejemplo, nos dice *Azorín* en la citada entrevista con Ramón Martínez de la Riva: “La crítica, en general, debe ser una prolongación de la obra del autor. Es decir, el crítico debe realizar un complemento de la obra que él ha visto. Sin ser artista no se puede ser crítico” (*Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926). Y, por supuesto, la labor de exponer una profunda renovación de nuestro teatro se hace desde la Prensa, lo cual no nos debe extrañar, ya que “la prensa diaria constituía la fuente de comentarios sobre el teatro no solamente más difundida sino más prolífica en las primeras décadas del siglo XX” (Vance R. Holloway, <<El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coordinación y edición), op. cit., [1992], págs. 193-198, pág. 193).

<sup>293</sup> *Lope en silueta*, en *O. C.*, V, pág. 609.

<sup>294</sup> En cualquier caso, no hemos de perder de vista que una de las más importantes características del siglo XX es la llamada institucionalización del ocio, lo que determina en gran manera lo que hoy llamamos oferta cultural. Ver el ya citado libro de Andrés Amorós, *Lucas de candilejas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

Y es que hemos de tener muy presente que el teatro “era un arte industrializado, sujeto por entero a las leyes del mercado”<sup>295</sup>. Y tales leyes de mercado exigen la adecuación perfecta entre lo que se ofrece y lo que se recibe, unión que explicaría la idiosincrasia de nuestro teatro en función de la demanda:

El espectador español no va al teatro a analizar y quizá tampoco a dejarse invadir por el personaje, a ser objeto de una despersonalización progresiva y catártica, sino a que lo deslumbren, a que lo zarandeen, a que le aprieten el corazón y se lo aflojen inmediatamente, a que le corten la carcajada con lágrimas y los sollozos con regocijo. Va a desternillarse de risa o a llorar como una Magdalena. Y siempre, siempre, a que le halaguen su orgullo nacional. No comprende el teatro francés, tan disciplinado, tan trabajado por dentro; ni la acción interna, ni la evolución espiritual, ni el matiz. No tiene tiempo para esas zarandajas. No quiere sosegar, sino agitarse<sup>296</sup>.

Tal es la certeza que el autor de mayor y más continuado éxito, Jacinto Benavente, reflexiona sobre tales cuestiones y concluye de un modo nada halagüeño sobre nuestro teatro, pero donde queda resumida perfectamente la realidad del teatro de la época: “En la gobernación del Estado teatral es el público Poder legislativo; ejecutivo, Empresas y actores; moderador, la crítica, y el autor, el único legislado, moderado y ejecutado por todos estos Poderes”. Y añade que

las mayorías no aceptan más cabeza visible que la cabeza parlante que acierta a decir lo que ellas quieren que se diga. La voz que no es eco de muchas voces es siempre grito subversivo: el que no habla para todos y como todos, debe callar, porque si habla a solas, le encerrarán por loco en el manicomio, y si habla alto, en la cárcel por delincuente.

Por eso la influencia social del teatro, como influencia directora, es casi nula (...). Libertad, patria, honor y respetos filiales son los resortes más infalibles de conmover muchedumbres (...). ¡Pobre del autor que expusiera ideas o doctrinas, aun con absoluta imparcialidad, sólo por exponerlas a

---

<sup>295</sup> Juan Aguilera Sastre, <<Antecedentes republicanos de los teatros nacionales>>, en *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962*, vol. I, Centro de Documentación Teatral del I.N.A.E.M. (M.E.C.), Madrid, 1993, págs. 1-39, pág. 2.

<sup>296</sup> Gonzalo Torrente Ballester, op. cit., [1957], págs. 44-45.

libre examen, contrarias al pensar general o al particular de algún organismo social poderoso!<sup>297</sup>.

Ciertamente, algunas de las ideas clave expresadas teatralmente por *Azorín* tienen que ver con esta lucha entre una tradición obsoleta e inmovilizada y un progreso que, más que destruir la tradición, la reforma. Pensemos, como ejemplo más evidente, en *Old Spain!*, donde ya el título nos asoma a una vieja España que lucha por no desaparecer.

Esta idea sobre el inmovilismo del público español no es nueva en *Azorín*. Ya en *Buscapiés*, de 1893, nuestro autor ve en el público la negativa “a aceptar ciertas innovaciones literarias, a las que siempre se muestra avieso, tratando de cerrar el camino de lo nuevo”<sup>298</sup>.

De ahí que *Azorín* vea en la educación del público<sup>299</sup> uno de los valores supremos del teatro, sujeto a los más elementales signos de la comunicación: la comprensión mutua, especialmente en un momento en que, para nuestro autor,

ha surgido una clase nueva. Ha surgido a lo largo de veinticinco años, de treinta años, una clase intermedia entre la antigua burguesía y el obrero. Esa clase cuenta con medios de vida; es rica; se puede permitir la satisfacción de ciertos goces sociales, pero no tiene cultivada la inteligencia (...). En el momento actual esa clase es la que domina y da el tono en la sociedad española. Y como el teatro es la expresión más directa y rápida -dentro del arte- de la sociedad de un país, el teatro actual en España responde con exactitud a los gustos, los sentimientos, las ideas de esa nueva clase social<sup>300</sup>.

Por tanto, “sería preciso, para que el teatro cambiase, que cambiase la estructura íntima de la sociedad española. Debemos, pues, aceptar la nueva modalidad teatral,

<sup>297</sup> *El teatro del pueblo*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1909, págs. 7-8.

<sup>298</sup> *O. C.*, I, pág. 70.

<sup>299</sup> Durante los ensayos de *El segador* por parte de la compañía de Rosario Pino, la famosa actriz le pregunta: “¿No cree usted, Azorín, que esto de segur no lo van a entender?”. A lo que responde nuestro autor: “¡Diga usted guadaña, Rosario!” (*Madrid*, en *O. C.*, VI, pág. 268).

<sup>300</sup> *Azorín*, <<El teatro futuro>>, *ABC*, 5 de noviembre de 1926, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 99.

impuesta por la sociedad misma, y tratar, dentro de esos moldes, de sacar de ese estado el mejor partido posible”<sup>301</sup>.

La importancia que concede al público tampoco es exclusiva de nuestro autor. En parte viene por la lectura de Baty<sup>302</sup> y otros críticos que abogan por un rechazo del teatro literario, en el sentido de hermético, y una vuelta a los orígenes medievales, cuando el teatro, lejos de su cerrazón, lo formaban actores y público en trascendental y lúdica armonía<sup>303</sup>.

En un artículo de 1907 leemos que el “teatro no es una obra puramente literaria; es también una obra social; no es el autor solo, aislado, autónomo, el que hace teatro, es también el mismo público que asiste a la representación el que lo hace”<sup>304</sup>.

La concepción social del teatro y su vinculación al espíritu de una sociedad determinada es una de sus ideas más sólidas y constantes. De ahí que no sea extraño leer en numerosas ocasiones la unión y correspondencia que todo dramaturgo ha de resolver con el público y la sociedad a la que pertenece. En este sentido, en los años 20 señala *Azorín* que ha surgido una nueva sociedad, intermedia entre la antigua burguesía y el obrero, que es la que define la nueva sociedad española, y puesto que “el teatro es la expresión más directa y rápida –dentro del arte– de la sociedad de un país, el teatro actual en España responde con exactitud a los gustos, los sentimientos, las ideas de esa nueva clase social (...); sería preciso, para que el teatro cambiase, que cambiase la estructura íntima de la sociedad española”<sup>305</sup>.

Pero ahora nos importa destacar que muchas de sus ideas dramáticas no se circunscriben únicamente a los años 20, del mismo modo que sus obras teatrales

---

<sup>301</sup> Ibidem, pág. 99.

<sup>302</sup> Ver <<Opiniones de Gaston Baty>>, en *Ante las candlejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>303</sup> “Saquemos el teatro de estas cuatro paredes en que se va muriendo (...). Que el teatro tenga la vitalidad y la amplitud que tenía en la Edad Media, y que el pueblo verdadero, el público que se entusiasma y llora, se asocie, en un raptó de fervor, a los actores” (*Azorín*, <<Teatro y pueblo>>, *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1930, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 938).

<sup>304</sup> *Azorín*, <<El teatro>>, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1126.

<sup>305</sup> <<El teatro futuro>>, *ABC*, 5 de noviembre de 1926, en *Ante las candlejas*, en *O. C.*, IX, pág. 99. En palabras semejantes, lo que determina la exactitud de las palabras de nuestro autor, se expresa José Monleón, al decir que en nuestro teatro “la línea dominante ha de ser exactamente la que ese público imponga. Por eso se hace tan difícil hablar de teatro sin hablar de público, desvincular nuestra historia social de nuestra historia teatral. Nuestro teatro ha sido lo que el público ha querido, y el valor ejemplar de los Unamuno o los Valle es que han planteado la necesidad de luchar contra el público tradicional, de cambiar la estructura del público” (op. cit., [1975], págs. 18-19).

responden a una necesidad que estéticamente viene determinada por el momento histórico; lo que pretende nuestro autor es la renovación del teatro como parte de la renovación de la historia, del hombre, de la vida, atendiendo por ello a todo lo nuevo que aparece:

En 1890, el teatro en España se hallaba en un período de transición. La fórmula que había venido usándose desde veinte años atrás –la de Echegaray– estaba agotada. Se necesitaba una renovación de la estética teatral (...); vagamente se aspiraba a mayor realidad, a una vida más auténtica, más natural. Y apareció Jacinto Benavente (...). Una vez más –en la historia literaria– se daba el caso de esa corriente, la nacional, renovada, vigorizada, renovada por la influencia bienhechora de la literatura extranjera (...).

Hoy nos hallamos en un período análogo al que culminó en 1890. Está agotada esa fórmula teatral; se ansía otra<sup>306</sup>.

Por eso no nos extraña que en un artículo suyo titulado <<El teatro>>, publicado el 5 de febrero de 1907 en *ABC*, nos dice que el teatro “no es una obra puramente literaria: es también una obra social; no es el autor solo, aislado, autónomo, el que *hace teatro*, es también el mismo público que asiste a la representación el que lo hace”<sup>307</sup>.

Hemos visto ya, pues, el punto de partida de su teoría teatral, este deseo de renovación de la escena española en relación con la sociedad, en el más amplio sentido del término, y que se manifiesta a lo largo de los años y de sus escritos. Es decir, la base sobre la que se sustenta su teoría y escritura dramáticas adquiere su fuerza y sentido del principio de renovación y de las estrechas relaciones entre teatro y sociedad, siendo ésta en su conjunto la que crea el teatro, por lo que el dramaturgo no sería sino la voz o el intermediario entre la sociedad y su espíritu, con una clara y necesaria función docente. El mismo *Azorín* nos dice que el verdadero arte de un dramaturgo consiste “en sintetizar en la obra el pensamiento colectivo, uniforme, medio”<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> <<La renovación del teatro>>, *ABC*, 11 de agosto de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, págs. 917-918.

<sup>307</sup> *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1126.

<sup>308</sup> *Ibidem*, pág. 1126.

Veamos ahora, entonces, de qué forma intentó nuestro autor renovar el teatro español y a partir de qué presupuestos teóricos.

*Azorín* distingue plenamente entre el teatro escrito y el teatro representado, es decir, entre lo que Semiología denomina <<Texto literario>> y <<Texto espectacular>>; no en vano, una de las características que mejor explican la transformación del teatro desde fines del siglo pasado es la importancia dada a los elementos no verbales del teatro, que en ocasiones han oscurecido o incluso tapado al <<Texto literario>><sup>309</sup>:

Juzgar una obra teatral por la mera lectura, sin haberla visto en la escena, es un poco arriesgado (...). Ciertos *movimientos*, ciertas frases, ciertos recursos no se pueden juzgar bien si no se ven plásticamente; la palabra, el gesto, la figura del actor influyen poderosamente en la trascendencia estética de la obra<sup>310</sup>.

De esta forma, la razón de ser del teatro de *Azorín* descansaría, por un lado, en aquellos elementos más propios del <<Texto espectacular>>, implícitos o no en el <<Texto literario>>, y, por otro lado, en aquellas ideas que el propio texto literario genera y desde cuyos presupuestos se origina y organiza en un todo artístico indivisible, que tiene más que ver con la acción interior que exterior<sup>311</sup>. Porque *Azorín* contempla la realidad teatral desde ambas facetas, unidas al contexto en que surge; ya en 1913, hablando del teatro clásico, afirma que hay que estudiar tanto el teatro como la sociedad en que se crea, atendiendo a las relaciones entre teatro y sociedad, para lo cual “tendríamos que fijarnos, ante todo, en la estructura misma del teatro, en su construcción, en su técnica”, porque “la antigua vida española está en esa manera de hacer teatro; no se trata ya de su contenido, sino de lo externo, de la forma”<sup>312</sup>.

---

<sup>309</sup> Reconoce José Monleón que “*Azorín*, en tanto que observador teatral, jamás confundió la escena con la literatura” (op. cit., [1975], 209).

<sup>310</sup> <<La estilización en el teatro>>, *ABC*, 26 de junio de 1913, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, págs. 1147-1148.

<sup>311</sup> A este respecto, Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla aseguran que “la esencia del teatro de *Azorín* no es tanto un choque o un enfrentamiento dramático en su expresión lógica o razonable generadora de una acción, cuanto la objetivación visualizada —exteriorizada y perceptible para los espectadores— de un mundo interior, evocador, misterioso, fantástico y contradictorio en ocasiones, que nace de los propios personajes y se resuelve en ellos mismos” (op. cit., [1993], pág. 23).

<sup>312</sup> <<Teatro clásico>>, *ABC*, 2 de diciembre de 1913, en *Ante las candilejas*, en *O.C.*, IX, págs. 30-31.



Vistos ya los condicionantes que la sociedad española de la época impone en el sentir de *Azorín* y la forma en que trata nuestro autor de corregirlos y adecuarlos a la realidad teatral del momento, pasemos a analizar, en primer lugar, las ideas del monovero respecto al <<Texto espectacular>>, y, en segundo lugar, las propias del <<Texto literario>>.

Dentro del concepto espectacular, *Azorín* concede una relativa importancia a los decorados, aunque esto supone, en principio, una aparente contradicción respecto a lo dicho acerca de que todo debe estar en el diálogo. Para él hay tres tipos de escenarios: el realista, el sintético y el de fantasía. Desecha el primero y admite los otros dos en el teatro de la época:

La decoración es cosa importante, esencial. Pero, ¿es lo más importante, lo más esencial en el conjunto del arte escénico? No demos demasiada importancia a las decoraciones. El arte del decorado es uno de tantos elementos en la representación escénica. Y acaso, entre todos los elementos de la escena, de la totalidad de la obra teatral, sea el menos importante<sup>313</sup>.

Ya hemos hablado sobre algunas contradicciones en nuestro autor; sin embargo, nos gustaría comentar algunos aspectos sobre la que acabamos de citar. En primer lugar, conceder una importancia fundamental al diálogo, en el sentido de que todo debe emanar de sus palabras<sup>314</sup>, y después definir como “cosa importante, esencial” la decoración, los elementos escenográficos, tiene que ver, pensamos, con la propia esencia del arte dramático, y no tanto con una falta de coherencia en el pensamiento de nuestro autor. Ya hemos visto cómo *Azorín* distingue perfectamente entre <<Texto literario>> y <<Texto espectacular>>; por tanto, sus juicios sobre qué ha de ser el teatro han de versar sobre ambos aspectos, delimitándose en cada uno de ellos los elementos que le son propios. No olvidemos que la cita arriba transcrita es de 1927 y que en 1928, con motivo de la publicación de *Old Spain!* para países de habla inglesa, asegura nuestro autor que todo debe estar en el diálogo, como ya lo había dicho antes y como lo

<sup>313</sup> <<Decoraciones>>, *ABC*, 6 de octubre de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O.C.*, IX, pág. 125.

<sup>314</sup> Asegura *Azorín* que “en el diálogo, en lo que dicen los personajes, debe estar todo lo que el director de escena y el actor necesitan para disponer la escena o caracterizar el personaje. Y si no está todo en el diálogo, es que el autor hace trampas; es decir, que apela a la acotación para hacer lo que no hace en el diálogo” (<<Actores>>, *La Prensa*, 19 de octubre de 1930, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1177).

continuará asegurando después. Por ello pensamos que, lejos de una contradicción demasiado evidente y en espacio de tiempo tan reducido, *Azorín* valora dos realidades teatrales: la primera, la referida al <<Texto literario>>, donde todo sí debe estar en el diálogo, aunque tampoco lo cumple siempre en sus obras dramáticas<sup>315</sup>, y la segunda, la realidad del <<Texto espectacular>>, donde los avances técnicos y escenográficos que se manifiestan desde los últimos decenios del siglo XIX adquieren cada vez una mayor relevancia, de modo que los textos teatrales, interpretados por la nueva y fundamental figura del director, se convierten en ocasiones en meros pretextos utilizados para significar, con signos no verbales, una realidad que, en ocasiones, llega incluso a anular la escritura dramática. A este aspecto, creemos, se refiere *Azorín* cuando manifiesta la importancia del elemento escenográfico, como ya, en 1913, se había planteado al hablar de Meyerhold y de sus estilizaciones en el montaje de obras dramáticas, preguntándose si tal concepción hará camino dentro de la escena europea<sup>316</sup>. En definitiva, abierto a todo lo nuevo, nuestro autor no podía permanecer al margen de los distintos adelantos relacionados con el teatro en su aspecto no literario. En este sentido, recordemos sus opiniones sobre el cinematógrafo, su gusto por el *music-hall*, el circo, etc., espectáculos donde lo escenográfico y los signos no-verbales cobran una importancia esencial, como él mismo nos dice al comentar *La máscara y el incensario*, de Gastón Baty, quien concibe el teatro como un todo armónico, con claras reminiscencias al teatro medieval, sólo roto cuando uno de los elementos predomina sobre los demás. “Y ¿cuáles son los elementos del teatro? Son, entre otros, no aspiramos a citarlos todos, el texto de la obra, el gesto del actor, el decorado, la luz, la música”<sup>317</sup>. Sólo unos meses después, en <<Opiniones de Gastón Baty>>, *ABC* de 2 de junio de 1927, *Azorín* volverá sobre lo mismo, asegurando que el “teatro del siglo XIX y principios del XX está muerto. Nace otra fórmula estética (...). La nueva forma decorativa, la floración magnífica actual del

<sup>315</sup> Como veremos más adelante, al analizar sus obras, hay recursos escenográficos importantes en *Brandy, mucho brandy*, *Angelita*, *Lo invisible*, etc. Sirvanos como ejemplo, ahora, el modo en que se le aparece al personaje de Laura, en la primera, su tío Lorenzo, cuando viejo y joven, en ambos casos con juegos de luces que quieren significar, entre otras cosas, el ensueño de la protagonista: “Aparece en la puerta un viejecito. Le envuelve un vivo foco de luz verde. Va vestido de negro” (*Angelita*, Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 963); y: “Aparece Don Lorenzo, joven. Joven y apuesto. Un nimbo de luz roja rodea su persona” (ibidem, pág. 966).

<sup>316</sup> Véase <<La estilización en el teatro>>, *ABC*, 26 de junio de 1913, en *La farándula*, en *O. C.*, VII.

<sup>317</sup> <<Contra el teatro literario>>, *ABC*, 21 de abril de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 163.

arte decorativo está preparando el surgimiento de un nuevo teatro". Y más adelante: "Y el cinematógrafo concurre a acelerar este movimiento (...). Y con el cinematógrafo el *music-hall* y el circo"<sup>318</sup>.

Pero es en la incorporación de una nueva luminotecnia donde ve el gran avance del teatro actual, que en manos de un director puede realmente ensalzar la obra, pues "en la luz –en el llamado cuadro de luz– reside la superioridad del moderno director de escena sobre el antiguo"<sup>319</sup>. Sin embargo, esta importancia capital que otorga al aparato luminotécnico no se reduce tan sólo a la realidad representada, sino que implica al hecho teatral en toda su complejidad, como acto de comunicación, muy vinculado a la idea anteriormente vista, tomada de Baty, acerca de una comunión significativa entre los emisores y receptores del hecho dramático. De ahí que abogue por una sala iluminada, para que exista la comunicación más perfecta entre público y actores, pues éstos "necesitan ver al público, estar viéndole constantemente, para recoger de los espectadores la más ligera indicación que les pueda ser útil"<sup>320</sup>.

Pero, junto a una nueva concepción que englobaría la totalidad del <<Texto espectacular>>, en *Azorín* cobra especial importancia el concepto de lo aficionado en el teatro, idea tomada de su admirado Evreinoff, ya que los aficionados, cuando se plantean el montaje de una obra dramática, "no van a ganar dinero; disponen de todo el tiempo que quieran [para ensayar]; no necesitan apresurarse. Y como no van a hacer tampoco carrera en el arte del teatro, no les importa que sea su papel -el papel que cada cual representa- el que triunfe por encima de todos. La obra en su totalidad es lo que interesa, y no el papel de tal actor o de tal actriz"<sup>321</sup>; y también por "la integridad del texto [que] es, a nuestro entender, capital en el teatro"<sup>322</sup>. En definitiva, siguiendo a Evreinoff, a quien cita en el artículo, el teatro ha de ser arte, no comercio, pues el

<sup>318</sup> *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, págs. 171-172.

<sup>319</sup> <<De las candilejas>>, *ABC*, 15 de septiembre de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 118. De hecho, *Azorín* utilizó los juegos de luces en varias obras, especialmente en *Brandy, mucho brandy*, aunque, como veremos al analizar la obra, no fue muy entendido ni por el público ni por la crítica, tal vez por el escaso desarrollo que tales técnicas tenían en nuestros escenarios, tanto por parte de los responsables de elaborarlas como por parte del público al recibirlas.

<sup>320</sup> <<Sassone y las candilejas>>, *ABC*, 6 de octubre de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 122.

<sup>321</sup> *Azorín*, <<Los aficionados>>, *La Prensa* de Buenos Aires, diciembre de 1930, en *La farándula y en Escena y sala* (algunos artículos teatrales de *Azorín* se repiten en varios libros), aunque recogido en las *Obras Completas* de Aguilar no en los libros anteriores sino como epílogo a *Angelita*, V, pág. 507.

<sup>322</sup> *Ibidem*, pág. 507.

dramaturgo y todos los hombres de teatro han de “ir al teatro sin pensar en ganar dinero”, han de “ir al teatro para hacer arte, y no para <<hacer taquilla>>”<sup>323</sup>.

En cuanto a las ideas que sustentan su teoría dramática, dentro del <<Texto literario>>, partimos del hecho de que *Azorín*, como en otros campos, no las sistematizó jamás en un conjunto orgánico, sino que aparecen diseminadas por artículos, comentarios y diferentes textos de sus obras, de ahí la importancia de una ordenación lo más fiel posible de todos sus escritos, con especial atención a los periodísticos.

No obstante, la piedra angular parece ser la idea del surrealismo, sobre el que disertó en muchas ocasiones, aunque su concepción del término es demasiado abierta; de hecho, el mismo *Azorín* se pregunta: “Qué es el superrealismo? Nadie lo sabe; nadie lo sabrá nunca”<sup>324</sup>. Para él, la nota característica y definitoria del surrealismo es el antirrealismo, o, en sus palabras, una “realidad más sutil, más tenue, más etérea y, a la vez –y ésta es la maravillosa paradoja-, más sólida, más consistente, más perdurable”<sup>325</sup>. Esto es, el ensueño.

El surrealismo en *Azorín* supone, dentro de su pensamiento, un conjunto de conceptos tales como el mundo del subconsciente<sup>326</sup>; la superación de la realidad o antirrealismo, aunque ligado a cierto grado de verosimilitud; la importancia de una acción interior no ligada al desarrollo argumental; pero también interviene poderosamente en su concepción y comprensión el nuevo arte que surge y cobra cada vez una mayor relevancia: el cinematógrafo.

Creemos que la importancia del cine en nuestro autor aún está por estudiar en toda su totalidad. En cualquier caso, resulta determinante en ambas facetas del arte dramático, tanto en lo que a idea se refiere, sobre todo la inclusión del mundo del inconsciente, como por la técnica que implica, junto a una evolución imparable y continua que le falta al teatro:

---

<sup>323</sup> Ibidem, pág. 510.

<sup>324</sup> <<El superrealismo es un hecho evidente>>, *ABC*, 7 de abril de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 103.

<sup>325</sup> Ibidem, pág. 104.

<sup>326</sup> Como señala muy bien José Paulino Ayuso, “es muy habitual que los autores (...) empleen el término *subconsciente*, que Freud eliminó desde muy pronto y al que se opuso”, a favor de *inconsciente* (<<El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis freudiano>>, en M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coordinación y edición), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 19-20, Madrid, diciembre de 1996, págs. 69-85, pág. 71, en nota).

De las sencillas e ingenuas historias proyectadas en la pantalla, ante pequeños públicos de curiosos, se ha llegado a las sutiles, profundas, complejísimas creaciones que ahora contemplamos. Todo ha ido pasando por el blanco telón: la literatura, la historia, la Naturaleza, las ciudades. Y cada vez se edifican salas magníficas, amplias, capaces de contener grandes muchedumbres. Capitales cuantiosos eran arriesgados en las empresas cinematográficas; investigadores científicos y directores artísticos ponían, día y noche, a todas horas, su empeño en ir logrando nuevos efectos, en captar la luz, en adueñarse de las sombras, en aprehender – después de haber aprehendido al mundo físico- al mundo fantástico, magnífico, de lo irreal y de lo subconsciente<sup>327</sup>.

En efecto, una de las ideas más importantes de su credo dramático tiene que ver con la inmersión en el ensueño, en el inconsciente, como forma de enfrentarse y definir una nueva realidad, ya que “simultáneamente a la conflictiva extensión de esta doctrina y a su progresiva divulgación, el teatro se esfuerza, quizá contra sus propias leyes y límites, por representar la conciencia, es decir, hacer visibles los contenidos de la mente, abrir en el escenario un ámbito interior, donde surgieran directamente sueños, fantasías, espectros y alucinaciones”<sup>328</sup>.

Recordemos *Brandy, mucho brandy*, con los espectros del joven y viejo tío de Laura, o el poder del propio cuadro del tío muerto como desencadenante de la acción; o *Angelita*, con el poder de un anillo que tiene la virtud de negar el tiempo; o el brebaje que aparece en *Cervantes o La casa encantada*; etc. Pero en España los resultados no son tan esperanzadores como en otros países:

La literatura dramática -y más en España que en ninguna otra parte- se ha vedado en absoluto la utilización de ese mundo de imágenes nuevas. Ya en otras partes, en Francia, en Rusia, en Italia, en Inglaterra, el mundo de lo

---

<sup>327</sup> <<El cine y el teatro>>, *ABC*, 26 de mayo de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, págs. 105-106.

<sup>328</sup> José Paulino Ayuso, op. cit., [1996], pág. 69.

subconsciente va asomando a la escena. En España, la más leve tentativa en ese sentido es enérgicamente reprimida<sup>329</sup>.

No obstante, el empeño de *Azorín* no cesa y son muchos los artículos y textos en los que aboga por ese cambio, aunque en ocasiones su visión del teatro español de la época no sea tan siniestra, más bien esperanzada:

El teatro necesita dar un paso hacia adelante. Se impone en la escena un poco de fantasía. La pide el público. La va a buscar al cinematógrafo<sup>330</sup>. Los directores de escena, los empresarios, no deben atemorizarse ante la innovación. Fatal y necesariamente, el cambio habrá de producirse. Quien se arriesgue y avance el primero, llevará siempre esa ventaja sobre sus camaradas. En España contamos con un teatro floreciente, fecundo. Los autores dramáticos españoles actuales pueden ponerse a la par de los de cualquier otro país, si es que no están por encima. Poco a poco se irá iniciando el cambio. Y habrán contribuido a ese ensanchamiento de la escena, acaso más que nadie, esos autores de obras populares, extravagantes, absurdas, de quienes frecuentemente solemos lamentarnos<sup>331</sup>.

Otro de los puntales de su teoría dramática es la búsqueda de un diálogo específicamente teatral, pues en el teatro todo “es diálogo. Y he de añadir (...) que en

<sup>329</sup> *Azorín*, <<El cine y el teatro>>, *ABC*, 26 de mayo de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 108. En otro lugar manifiesta que en nuestro país “la literatura dramática se niega a dar entrada en la escena a tales recursos y tales efectos (...). Los elementos tradicionalistas, en España, ponen su veto, de modo formal, categórico, decidido, a tal irrupción de elementos nuevos en el arte teatral” (<<La situación teatral>>, *ABC*, 28 de julio de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 115).

<sup>330</sup> La obsesión de *Azorín* por el cine fue bastante pronunciada a lo largo de su vida. No nos referimos sólo a esa costumbre que adquiere en los años 50 de asistir con frecuencia a cines de sesión continua, sino a la importancia que le concede en el florecimiento o no del teatro y, en general, del arte del siglo XX. En muchos textos puede apreciarse la importancia que *Azorín* concede al cine, dentro de la renovación del teatro español: “La literatura dramática española debe renovarse a impulsos de lo extranjero. Las compañías pueden -y deben- dar a conocer al público español lo más nuevo que se produzca fuera de España. Las historias de todas las literaturas nos muestran este incesante renovarse de lo nacional por influencia de lo extranjero. Se trata de una ley de biología indefectible. Y, a la hora presente, la renovación urge. El cinematógrafo, en renovación perpetua, maravillosa, no espera. O el teatro en España se salva renovándose, o perece por los progresos inmensos del cinematógrafo” (<<La renovación del teatro>>, *ABC*, 11 de agosto de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 918). De hecho, *Azorín* debe ser uno de los primeros que argumenta cómo el cine influye decisivamente en el teatro, obligándolo a renovar sus planteamientos: “Las exigencias del vivir moderno -justamente con otros factores, por ejemplo, el cinematógrafo- imponen la rapidez y la brevedad en la obra teatral” (*Azorín*, <<El porvenir del teatro>>, *ABC*, 10 de noviembre de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 929).

<sup>331</sup> <<El pleito teatral>>, *ABC*, marzo de 1926, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 896.

una obra de teatro perfecta las acotaciones son inútiles (...). En un drama o en una comedia todo debe deducirse del diálogo, todo debe estar en el diálogo”<sup>332</sup>.

Aunque hemos de manifestar también que algunas de sus ideas, para reforzar tal pensamiento, resultan bastante evidentes, como cuando afirma que “todo está hecho y todo está por hacer. La novedad en el teatro estriba en la forma, en la presentación, en el pormenor. En todo eso y además, principalmente, en el diálogo”<sup>333</sup>. Por tanto, y a diferencia de la novela, por ejemplo, el diálogo teatral para *Azorín* no sólo significaría el conflicto dramático sufrido por los personajes, sino igualmente todos aquellos elementos que, actuando en un plano connotativo, potencian, acogen y sitúan la propia realidad dramática y escénica. Quizá pretendiera conseguir con ese diálogo sencillo y en apariencia simple lo que había asegurado años atrás, el 20 de diciembre de 1903, en un artículo titulado <<Después del estreno>>, publicado en *Alma Española*:

Hay frases en los grandes buceadores de lo desconocido –Shakespeare, Maeterlinck, Emerson-, que son extremadamente simples, que parecen vulgares y que, sin embargo, una fuerza misteriosa las hincha de un atractivo poderoso, subyugador<sup>334</sup>.

Pero nunca la importancia que nuestro concede al diálogo, es decir, a la literatura como forma suprema de la realidad teatral, le hace olvidar el <<Texto espectacular>>, que para *Azorín* es, en el teatro moderno, de “un completo eclecticismo. No se puede decir, a la hora presente, qué cosa es lo moderno y qué cosa es lo anticuado”<sup>335</sup>. De hecho, *Azorín* manifestó en muchas ocasiones la diferencia entre ambos aspectos del <<Texto Dramático>>, como vemos de forma clara en su artículo <<La interpretación escénica>>, publicado en *ABC*, el 23 de abril de 1926, cuando escribe: “El autor dramático ha terminado su obra. Desde el momento en que el dramaturgo pone *fin* en la postrera cuartilla, allí debe terminar su misión”<sup>336</sup>.

<sup>332</sup> <<Sobre el teatro>>, *ABC*, 20 de febrero de 1926, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 82.

<sup>333</sup> <<Todo está hecho>>, *ABC*, 8 de junio de 1926, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 158.

<sup>334</sup> *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1078.

<sup>335</sup> <<De las candilejas>>, *ABC*, 15 de septiembre de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 118. Estas ideas, como otras, las repite *Azorín* a lo largo de sus escritos, en ocasiones, con muy parecidas palabras.

<sup>336</sup> *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 857.

Pero cuando *Azorín* resulta más directo y claro, cuando su sencillez y confesión resultan más diáfanas, es cuando opina sobre el teatro de forma espontánea y fuera de la normativa que exige un artículo teatral. Así, en su libro *Valencia*<sup>337</sup> leemos:

Cervantes ignora el secreto de su fracaso. No sabe que el teatro es acción directa, escueta y central, y que sus comedias -como casi todas las anteriores a Lope- se exhiben en pinturas laterales, adyacentes, admirables en Cervantes, pero embarazosas para la acción central y enojosísimas para el espectador.

Dicha acción, para *Azorín*, se refiere fundamentalmente a la ya aludida acción interior, y no a los rasgos externos tantas veces confundidos con el motivo. Importa en *Azorín* el proceso vital que experimentan y sufren sus personajes, más allá de las vicisitudes de una existencia exterior, que sólo los condiciona en parte. Los viajes, los actos concretos, el mundo sensible en definitiva, serviría únicamente de soporte, de hilo conductor que valore o simbolice el proceso interno de los personajes. De ahí la escasa movilidad de su teatro o la utilización de elementos simbólicos o mágicos que hagan visibles el mundo de dentro, el alma, el conflicto más íntimo.

Pensemos en *Angelita*, obra que nos transporta, con ayuda de un anillo mágico, de fuerte cariz simbólico, al mundo de su protagonista, a una realidad sólo tangible en las interioridades del alma, del sentir más intransferible. O pensemos en los miedos puramente internos que padecen los personajes de *Lo invisible*. O en el personaje de Laura, en *Brandy, mucho brandy*, cuyos sueños y deseos luchan por convertirse en la realidad de su vida, pero que acaban sucumbiendo ante un mundo sensible menos intenso pero más contundente. O en *Old Spain!*, obra en la que la realidad externa e interna vienen simbolizadas por los personajes de don Joaquín y la condesita de la Llana, respectivamente.

En puridad, es esta esencia del teatro de *Azorín*, su teatro como manifestación de una acción interior sólo tímidamente reflejada en unos actos externos y circunstanciales, con el apoyo en ocasiones de elementos maravillosos de fuerza simbólica, una de las razones que nos llevan a contemplar su teatro como un todo unitario y como una seria

---

<sup>337</sup> O. C., VI, pág. 122.



labor de renovación del teatro español de la época. Tal acción interior vendría expresada, en lo externo, por unos personajes que parecen vivir y comportarse fuera de lo normal, de lo cotidiano, en consonancia con su idea acerca de la vida y de la literaturización de la misma, pues, como bien aprendió de su admirado Evreinoff, los hombres no están dichosos con su vida y sólo pueden ser felices si salen de sí mismos y son otros, convirtiéndose en personajes del teatro de la vida y, por tanto, viviendo fuera de la normalidad, pues: “El desequilibrio, no la normalidad, es lo que hace bella la vida; el desequilibrio, no la normalidad, es el gran trastocador de las cosas humanas”<sup>338</sup>. En definitiva, *Azorín* sigue a Evreinoff cuando el ruso afirma:

Le théâtre tel que je le conçois est infiniment plus vaste que la scène. Il est beaucoup plus nécessaire, et plus précieux pour l'humanité, que toutes les découvertes de la civilisation moderne. Nous pouvons nous passer d'elles, comme nous l'avons fait pendant des milliers d'années, et comme l'histoire de nos ancêtres primitifs, au demeurant, l'atteste. Mais jamais aucun homme n'a pu se passer du théâtre tel que jo le conçois<sup>339</sup>.

El teatro es, pues, para nuestro autor vida. Es decir, existe cierta confusión o comunión entre uno y otra, del mismo modo que vimos cómo podemos entender la literatura de *Azorín* como una extensión de su vida, o viceversa. Y además, si en su teatro prima la acción interior, ocurre exactamente lo mismo en su vida. La coherencia, por tanto, de su vida y teatro, de su literatura en general, se manifiesta en *Azorín* de manera notable.

En conclusión, creemos que la teoría teatral de *Azorín* no se limita en sus líneas fundamentales a los años 20, por más que la intensidad de unos años dominados por la mayor parte de su obra teatral y por el surrealismo intensifiquen su literatura crítica. En este sentido, lo que algunos han denominado modas de su teatro y de sus ideas no es sino la relación lógica entre su pensamiento y los diferentes momentos históricos y estéticos que vivió, y trató de implantar en nuestros escenarios.

---

<sup>338</sup> *Azorín*, <<Después del estreno>>, *Alma Española*, 20 de diciembre de 1903, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1078.

<sup>339</sup> N. Evreinoff, *Le théâtre dans la vie*, Librairie Stock, Paris, 1930, 4ª edición, pág. 6.

Todo ello nos lleva a fijar los pilares fundamentales de su teoría dramática en los siguientes aspectos. En primer lugar, la idea de que el arte ha de suponer una renovación constante, relacionado con la vida<sup>340</sup> y con todo lo nuevo que surge; de ahí que dé noticia al público español de las distintas tendencias que aparecen en la escena europea:

Las modernas tendencias artísticas propugnan la desaparición de la anécdota, y hay un nuevo teatro, con discípulos apasionados —el Teatro del Silencio—, que ha dado ya al arte contemporáneo una obra maestra, donde la emoción fluye copiosa sin los andadores de la fábula. Es *Martina*, de Jacobo Bernard. Lo difícil en arte es la expresión. Lo difícil es crear<sup>341</sup>.

O cuando se da cuenta del nuevo concepto de espectáculo tan influido por el cine:

El cinematógrafo es un arte de *espectáculo*. El teatro ha de evolucionar en este sentido. Y, si no, perecerá. *Espectáculos* se llaman ya, no comedias, ni dramas, las obras que representa Gaston Baty en su teatro, las obras de los más nuevos autores franceses; *espectáculo* es la *Maya*, de Gantillon; *espectáculo*, las *Cabezas de recambio*, de Juan Víctor Pellerín; *espectáculo*, la *Comedia de la felicidad*, de Evreinoff...<sup>342</sup>.

Otra de sus ideas clave, ya apuntada, es la importancia que concede a la influencia de lo foráneo, y a la necesidad, claro es, de conocerlo, de estar atento a lo que sucede más allá de nuestras fronteras. Aunque tal renovación ha de contemplar la íntima relación entre la sociedad y el teatro, otro de los puntales de su teoría dramática; no en vano, para nuestro autor: “Teatro y pueblo; teatro para el pueblo; teatro para el pueblo. En suma: comunión de la multitud en el arte (...). Y el arte del teatro es eso: fervor, fe,

---

<sup>340</sup> “La vida se impone; todo en el mundo se renueva; la literatura dramática extranjera sigue ya nuevas orientaciones. Y en España habrá que hacer, dentro de seis, ocho, diez, veinte años lo que desde ahora (...) se podría realizar” (<<El arte del actor>>, *ABC*, 15 de abril de 1926, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 907).

<sup>341</sup> <<Plagios de argumentos>>, *ABC*, 28 de julio de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 868.

<sup>342</sup> <<Otra vez y siempre. Muñoz Seca>>, *ABC*, 1 de septiembre de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, págs. 877-878. Recordemos que *Azorín* tradujo y estrenó las obras de Gantillon y de Evreinoff citadas.

entusiasmo, compenetración del pueblo con los actores”<sup>343</sup>. Pero todas estas ideas no nacen en los años 20, sino que forman parte de su credo dramático desde mucho antes; así, a principios de siglo ya asegura *Azorín* que: “El teatro no es una obra puramente literaria; es también una obra social”; para después concluir que es “el teatro una colaboración entre el autor y el público”<sup>344</sup>.

Y no en menor medida, importa en nuestro autor la perfecta separación que establece entre los distintos elementos que intervienen en el teatro, como hemos visto anteriormente. Nunca *Azorín* confundió el <<Texto literario>> del <<Texto espectacular>>: “La obra es una cosa en las cuartillas y otra en la materialización de la escena”<sup>345</sup>.

Dentro del <<Texto espectacular>>, destaca nuestro autor la importancia y autonomía de la creación escénica, atendiendo especialmente a signos no-verbales, como la luminotecnia, los decorados, el actor, e incluso el público; y todo ello, unido por un director que se convierte en el auténtico creador del <<Texto espectacular>>.

En cuanto al <<Texto literario>>, *Azorín* siempre contempló la literatura dramática, con independencia de los movimientos y estéticas de cada tiempo, fundamentalmente bajo dos conceptos: la búsqueda de un diálogo específicamente teatral, y la dramatización de una acción interior que signifique el conflicto del hombre en su doble concepción espacial y temporal.

Como último fundamento clave de su teoría teatral podríamos citar lo docente. En fin, *Azorín* presenta uno de los ejercicios teóricos dramáticos más importantes de su tiempo, y, además de llevar a la práctica de unas obras originales su pensamiento dramático, mostró al público español no sólo nuestra tradición teatral sino también los nuevos nombres y tendencias que, desde finales del siglo XIX, surgen en el Viejo Continente.

---

<sup>343</sup> <<Teatro y pueblo>>, *La Prensa* de Buenos Aires, 14 de diciembre de 1930, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 937.

<sup>344</sup> <<El teatro>>, *ABC*, 5 de febrero de 1907, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1126.

<sup>345</sup> <<Las cuartillas y el escenario>>, *ABC*, 23 de junio de 1927, en *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 867.



### Capítulo 3. Estudio de sus obras dramáticas

Pasamos ahora a estudiar sus obras dramáticas originales. Si en el capítulo anterior hemos visto el pensamiento teórico de nuestro autor respecto de cómo debía ser el teatro, estudiaremos a partir de ahora cómo fue realmente su escritura teatral; comprobaremos, pues, si verdaderamente aplicó en la práctica lo que defendía desde la teoría.

De este modo, podremos oponer en un capítulo posterior ambos quehaceres para determinar la coherencia y sentir dramático pleno de nuestro autor. No obstante, debemos tener en cuenta no sólo su larga vida, pues todo pensamiento o idea puede evolucionar, variar; sino también lo manifestado siempre por *Azorín*, acerca de la sinceridad que todo artista ha de tener consigo mismo, puesto ya de manifiesto desde sus primeros escritos, cuando, por ejemplo, confesaba bajo el seudónimo de *Ahrimán* que “he procurado en estas páginas, pobres, pero honradas, decir la verdad (...). Prefiero más la discreta aprobación de cuatro personas cultas, que los aplausos rutinarios de los elementos sensatos”<sup>346</sup>.

En páginas anteriores hemos estudiado algunos aspectos de la vida de nuestro autor y el contexto en que surge y se desarrolla. Evidentemente, lo que perseguíamos no era sino una introducción que nos llevara de modo más claro hacia el verdadero estudio de nuestro trabajo, esto es, el teatro de *Azorín*. No en vano, el “punto de partida natural y sensato de los estudios literarios es la interpretación y análisis de las obras literarias mismas. En definitiva, sólo éstas justifican todo nuestro interés por la vida de un autor, por su ambiente social y por todo el proceso de la literatura”<sup>347</sup>.

El propio *Azorín*, cuando firmó en 1894 *Buscapiés* con el seudónimo de *Ahrimán*, manifestó que “los grandes escritores (...) tiene su sonido distinto, que impide confundir a cada uno con los demás, y los eleva por cima del vulgo de los literatos”<sup>348</sup>. Pues bien, comencemos a estudiar el “sonido” de *Azorín*, del teatro de *Azorín*.

---

<sup>346</sup> *Buscapiés*, en *O. C.*, I, pág. 63.

<sup>347</sup> R. Wellek y A. Warren, op. cit., [1981], pág. 165.

<sup>348</sup> *O. C.*, I, pág. 66.



### 3.1. *La fuerza del amor*

Si el teatro de *Azorín*, como ya hemos apuntado en varias ocasiones, es tenido como algo pasajero y adjetivo dentro del conjunto de su obra literaria<sup>349</sup>, su primera obra teatral que ve la luz, *La fuerza del amor*, participa de todo lo anterior, respecto al resto de su teatro, en un grado máximo<sup>350</sup>, casi como cosa ajena a su producción dramática. Hasta el mismo autor, años después, la verá como un texto lejano, en el tiempo y en su valoración:

Y este teatro, ¿qué interés puede tener para nosotros? ¿Hasta qué punto pueden interesar, emocionar, a un espíritu moderno, a una sensibilidad fina, las comedias clásicas? Siempre existirá entre el espectador moderno y la comedia clásica representada, bien representada, una distancia infranqueable. No podremos nunca sentir íntima y profundamente una obra escrita a dos, o tres, o cuatro siglos de distancia. Padecemos una ilusión - una autosugestión- cuando creemos lo contrario. Ni la lengua, ni el gesto, ni los trajes, ni la psicología, tales como se nos ofrecen en la comedia clásica, son como nosotros los sentimos ahora. Y el colmo de la distanciaci3n se da, no cuando se representa una comedia del siglo XVII, sino cuando nosotros, artistas de ahora, intentamos hacer, sobre el patr3n del siglo XVII o de cualquier otro siglo, una obra dramática. ¿No valdría más, si deseamos evocar un tiempo antiguo, hacerlo a la manera moderna, con nuestro lenguaje, nuestras maneras, con todo nuestro modo de ser? ¿No acortaríamos, con el anacronismo, el franco y brutal anacronismo, esa distancia infranqueable que existe, tratándose de obras antiguas, entre la obra y el espectador? Y a esta paradoja llegamos al tratar este tema: sin anacronismos, con la evocaci3n exacta, fiel, minuciosa, de un tiempo pasado, el espectador no puede llegar hasta la obra; con anacronismos,

---

<sup>349</sup> No obstante, la situaci3n parece ir cambiando. Nuevas aportaciones y estudios, relacionados tanto con el teatro de *Azorín* como con el de otros escritores cuya producci3n dramática tambi3n se ha venido considerando menor en relaci3n a lo que se piensa su obra fundamental, así lo atestiguan.

<sup>350</sup> Existen hoy en día algunos críticos que abogan por una revisi3n del teatro de *Azorín*, incluida *La fuerza del amor*, que “nos parece una curiosa muestra del teatro de su autor que merece más atenci3n de la que se le ha prestado” (Mariano de Paco, <<*La fuerza del amor*, primera obra dramática de José Martínez Ruiz>>, *Orbe*, Yecla, 1985, sin paginar. Número Homenaje).

imaginando la obra a la manera moderna, el espectador puede encontrarse más próximo a la obra imaginada<sup>351</sup>.

Estas palabras, en apariencia, parecen desterrar de su credo creativo posterior la obra que nos proponemos analizar, esta *La fuerza del amor* que bebe directamente en nuestro teatro y literatura áureos; sobre todo, teniendo en cuenta que tal juicio data de 1926, un año después de reanudar nuestro autor su escritura dramática original<sup>352</sup>. Las palabras, por tanto, inducen a pensar que el autor monovero nos está comunicando cómo ese primer intento de escritura teatral está ya caduco.

Empero, lo anteriormente expuesto no es del todo correcto; conviene, pues, que demos, como indica uno de sus títulos, *pasos quedos* que nos ayuden a entender qué esconde esta obra y dentro de qué proceso creativo se encuentra, para así determinar qué peculiaridades contiene su teoría y escritura dramáticas en este momento y qué posibles anticipaciones hallamos de lo que, años después, será considerado característico de su teatro.

Curiosamente, es su gran amigo Pío Baroja el responsable, en parte, del olvido de esta obra, al considerarla como un fallido intento de principiante y que sólo merecería, por tanto, figurar en la aséptica relación de una completa bibliografía de nuestro autor. De este modo, los juicios que ha merecido pueden reducirse a lo manifestado por el gran novelista en su <<Prólogo>> a la primera edición:

Su personalidad no se destaca claramente en esta comedia *La fuerza del amor*, comedia bonita, documentada, discreta; un trabajo de erudición, de reconstrucción histórica, en donde Martínez Ruiz ha puesto la parte clara y neutra de su alma. Y esta parte es la menor energía de su temperamento, porque él no tiene una gran fantasía creadora de tipos, ni tiene tampoco ternura<sup>353</sup>.

---

<sup>351</sup> <<La comedia clásica>>, *ABC*, 12 de enero de 1926, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, págs. 35-36.

<sup>352</sup> Véase la <<Introducción>> de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla a la edición de *Judit*.

<sup>353</sup> <<Prólogo>> a *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, pág. 738.



El resto de la crítica repetirá, con otras palabras, lo dicho por Baroja. Valgan, como ejemplo, las siguientes palabras de Guillermo Díaz-Plaja, que manifiesta: “No cuenta para este estudio cierta reconstrucción escénica olvidada hoy: *La fuerza del amor* (...), escrita bajo la preocupación histórico-naturalista, que constituye precisamente la antítesis de su teatro actual”<sup>354</sup>. O las de un fervoroso de *Azorín*, que la denomina “librito de reconstrucción histórica”<sup>355</sup>. Otros, sencillamente, no la citan.

Aunque esto no ha de extrañarnos, pues, como apuntábamos anteriormente, el mismo *Azorín* acabó aceptando la crítica del autor de *Camino de perfección*: bien indirectamente, olvidándola al hacer recuento o preparar su obra completa (no figura, y no es el único caso, en las *Obras Completas* de R. Caro Raggio), o al clasificar él mismo su obra (si al final de *Las confesiones de un pequeño filósofo* él la incluye en el apartado de <<Historia antigua>>, posteriormente la eliminó, dejando únicamente *El alma castellana*); bien directamente, cuando, en las palabras preliminares que figuran en la reedición de 1930, leemos:

¿Cuándo escribí yo esta comedia? Hace veinte, veinticinco, treinta años; ya no la recuerdo. Pero fija, indeleble, la visión de una sala en un hotel de las inmediaciones de la Castellana. La voz, sonora, con variadas inflexiones -la voz de un amigo-, que va leyendo; una dama y un caballero que escuchan; el autor recogido, ensimismado; un ambiente de paz, de dulce y cordial acogimiento. La dama es María Tubau, tan fina, tan comprensora, infatigable en traer el arte español las forasteras resonancias<sup>356</sup>; el caballero es Ceferino Palencia, autor y director de compañía, discreto, curioso, afable. La voz va resonando en el callado ámbito; la dama y el caballero escuchan atentos. ¡Cómo ha pasado el tiempo! El terrible tiempo que todo se lo lleva. En la lejanía de lo pretérito, estas imágenes dilectas de un director de escena incomparable y de una actriz que sonríe con una

---

<sup>354</sup> <<El teatro de *Azorín*>>, en *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Editorial Juventud, Barcelona, 1936, págs. 25-67, pág. 48, en nota.

<sup>355</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 100.

<sup>356</sup> Como hemos visto, objetivo fundamental y constante en *Azorín* y otros escritores coetáneos, conscientes del retraso y de la escasa aportación de nuestro teatro a la escena europea del momento. Traerlo de fuera, primero a través de traducciones y comentarios, después físicamente a los escenarios, será el punto de partida para una soñada y deseada renovación dramática. En el fondo, tal y como ocurría en el ámbito político, económico y social.

sonrisa de bondad y que es, en la escena, proteica y multiforme; es la pasión, la ternura, la ironía, el sarcasmo. Y por encima de todo, una lectora curiosa y atenta de todo lo nuevo<sup>357</sup>.

A solicitud de amigos, reimprimo esta obra, ya hace mucho tiempo agotada. No pienso ahora como cuando la compuse; la arqueología me parece, al presente, cosa secundaria; pero se han representado desde la fecha de esta comedia otras comedias en que se intenta resucitar la misma época. Y aquí está mi modesta tentativa de reconstrucción; el lector juzgará; a la verdad, en la evocación se ha sacrificado todo en estas páginas; fidelidad en la pintura, he procurado que la haya. No hablo del resto. Como esfuerzo reconstructivo publico la obra, y no como otra cosa<sup>358</sup>.

No tienen desperdicio estas palabras. Algunas ideas importantes se cruzan casi sin sentirse. Las “forasteras resonancias” y ese estar atento “de todo lo nuevo” nos señalan el objetivo, que no es otro que desterrar de la escena española la acartonada, según su criterio, comedia burguesa, ya sea la de corte realista moralista, ya sea la incipiente comedia benaventina, con todas sus secuelas.

Por lo demás, no es descabellado suponer otras interpretaciones, más vinculadas al hecho histórico que vive España, donde toda una serie de intelectuales claman a favor de unir nuestro destino al resto del Continente, cuyo futuro se escribe con adjetivos como *nuevo*, *progreso*, etc., muy semejante a lo dicho por *Azorín*. De hecho, en 1901, el llamado por nuestro autor *Grupo de los 3* escribió en la revista *Juventud*<sup>359</sup>, fundada por *Azorín* y Baroja, un *Manifiesto* que explicaba las pretensiones de la revista y las suyas propias, que no eran otras que atajar los males del país: “Y ese mejoramiento sólo lo puede dar la ciencia, única base inderruible de la humanidad”, puesto que “las soluciones sentimentales no pueden ser nunca sólidas ni prácticas”.

*La fuerza del amor*, pues, como leemos, ha quedado fuera de la memoria del autor, que la ha impreso nuevamente por una “solicitud de amigos”, y que tal hecho es,

---

<sup>357</sup> Independientemente de la referencia temporal, que supone una de las constantes del pensamiento y obra azorinianos, la frase, con su nostalgia y melancolía añadidas, hace referencia a la muerte de Ceferino Palencia, esposo de María Tubau, en 1928. Ambos habían sido los anfitriones en la lectura de la obra en 1901, tras el ofrecimiento que les hizo *Azorín* para que la llevaran a escena. La negativa, según Ángel Cruz Rueda, se debió a que “era costosa para la escena” (<<Introducción>> a las *O. C.*, I, pág. XLVI).

<sup>358</sup> *La fuerza del amor*, Prensa Moderna, <<Colección El Teatro Moderno>>, núm. 275, 1930, pág. 5. Este prólogo no figura en las *Obras Completas* editadas por Aguilar.

<sup>359</sup> La revista comenzó un 1 de octubre de 1901 y duró hasta el 27 de marzo de 1902.

incluso, algo ajeno a lo literario, a lo dramático. Nos dice igualmente nuestro autor que la obra difiere del teatro que escribe a la sazón, pues aquélla no es sino arqueología, evocación, pintura de una época, etc. Las mismas impresiones, en definitiva, que lo señalado ya en 1901 por Pío Baroja y repetido posteriormente por la crítica.

Nosotros, sin embargo, no podemos estar del todo de acuerdo. Es cierto que hay en esta primera obra un laborioso trabajo de erudición, una evocación de un pasado a partir de unas obras determinadas, un deseo arqueológico de presentar un tiempo ya perdido, aspectos todos ellos ausentes de su teatro posterior; pero no es esto lo único que hemos de tener en cuenta, puesto que en tal obra encontramos también otras peculiaridades que nos acercan al objetivo que nos proponemos demostrar: *La fuerza del amor* participa plenamente de lo que es, o se considera, el teatro de Azorín, y que anticipa ya en 1901 algunas de las constantes que nuestro autor utilizará en su teatro posterior, a partir de *Judit* y *Old Spain!*

Por tanto, que algunos de los elementos que integran el texto sean desechados posteriormente, como, por ejemplo, el concepto de arqueología, no es óbice para no reconocer aquellos otros que sí se mantendrán con el paso del tiempo y que, por ello mismo, nos acercan a una comprensión más unitaria de su teatro.

Entre otros, importa destacar ahora la figura del gracioso, que podemos ver en prácticamente el resto de su teatro, como una de las características que lo definen. Así, el Chacón de *La fuerza del amor* se une al míster Brown de *Old Spain!*, y al míster Fog de *Brandy, mucho brandy*, o al Ontañón de *Comedia del arte*, como rol que ofrece el contrapunto a una realidad condenada a la seriedad: “¿Dónde estoy? ¿Qué me sucede? ¡Ay de mí! ¡Me quieren condenar a oír una cosa en serio!”<sup>360</sup>.

De todos modos, tampoco es cierto que Azorín -aunque él mismo lo afirmase- abandone en su totalidad esta forma de trabajo. Como muy bien señala Luis S. Granjel, refiriéndose a *El alma castellana*, pero que es igualmente válido para la obra que nos ocupa<sup>361</sup>, en ella “su autor se interna por un terreno, la evocación histórica, por el que desde ahora no dejará de transitar”<sup>362</sup>.

<sup>360</sup> *Comedia del arte*, Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 1006.

<sup>361</sup> No en vano forman, como veremos posteriormente, un grupo coherente e interrelacionado.

<sup>362</sup> Op. cit., [1958], págs. 46-47.

Además, es fundamental traer a colación en este momento uno de los aspectos más característicos del arte literario de nuestro autor, que en parte explicaría por sí solo el porqué de la obra que nos ocupa. Nos referimos a la constante y esencial inspiración de nuestro autor no en la vida sino en los libros, especialmente antiguos. Más aún, como señala E. Inman Fox, “su peculiar sensibilidad libresca le lleva a la necesidad de <<reescribir>> obras maestras de la literatura española”<sup>363</sup>.

Más adelante veremos qué elementos de *La fuerza del amor*, en contraste con los desechados de arqueología o detallismo naturalista escenográfico, se mantendrán en su teatro posterior, e incluso comprobaremos cómo aquéllos los transforma en parte para ofrecer una lectura actual de lo clásico, en consonancia con otros escritos suyos suficientemente conocidos.

José Martínez Ruiz publica éste su primera drama<sup>364</sup> en 1901, fecha importante que nos obliga a toda una serie de consideraciones previas.

La primera tiene que ver con la fecha de 1898. Ni es necesario ni tema del presente trabajo destacar aquí lo que supuso tal momento en la historia de España, ni en su Literatura, o lo que de verdad pueda esconderse en la generación que tomó tal año como seña de identidad, ni la preocupación social y cultural que produjo, fruto, en realidad, de una evidencia que podía remontarse varios siglos atrás.

Sin embargo, no podemos dejar de anotar una proximidad de fechas, máxime si tenemos en cuenta que el tratado de París se firma en diciembre de 1898 (1899 a efectos prácticos). Por lo tanto, si la obra se publica en 1901, no es descabellado pensar que su gestación fue algo anterior<sup>365</sup>. Esta idea, además, se refuerza si atendemos a otros dos títulos azorinianos, publicados un año antes, en 1900, *Los hidalgos* y *El alma castellana*, que ahondan en tal concepción. De hecho, siempre se los ha considerado unidos, formando un bloque literario e ideológico.

---

<sup>363</sup> <<Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)>>, en *Ideología y política en las Letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, págs. 121-155, pág. 122.

<sup>364</sup> Empleo el término en su sentido más general, como obra escrita para el teatro, aunque no llegue a representarse, tal y como lo recoge Patrice Pavis (op. cit., [1984]).

<sup>365</sup> Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla señalan que la obra “estaba ya escrita en 1900” (op. cit., [1993], pág. 39), tal y como lo afirmó el mismo Azorín en una entrevista con Javier Sánchez-Ocaña publicada en el *Heraldo de Madrid* el 21 de abril de 1927, <<Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en esta y en la próxima temporada>> (también citada por ambos críticos).

A este respecto, apunta Sáinz de Bujanda que “deben reseñarse tres libritos de reconstrucción histórica: *Los hidalgos* (1900), *El alma castellana* (1900) y *La fuerza del amor* (1901). Los dos primeros son ensayos sobre la vida española de los siglos XVII y XVIII; el último es una tragicomedia situada en el siglo XVII. Los tres son reveladores de la preocupación histórica del grupo de escritores que se conoce con el nombre de <<generación del 98>>”<sup>366</sup>.

Y sólo un año después, en 1902, asistimos a una fecha clave para nuestras Letras, ya que los integrantes de la citada *Generación del 98* publicarán textos fundamentales: José Martínez Ruiz, *La voluntad*; Unamuno, *Amor y pedagogía*; Baroja, *Camino de perfección*; Valle-Inclán iniciará el ciclo de las *Sonatas*; etc.

Una segunda consideración previa es que, en contra de lo que pudiera creerse, el teatro es ya para nuestro autor una preocupación en nada adjetiva, si atendemos a sus escritos y opiniones. *La fuerza del amor* no es un hecho aislado en 1901, ni es fruto de un interés repentino ni, mucho menos, pasajero. Martínez Ruiz ya se había ocupado extensamente del teatro; lo venía haciendo desde su juventud, con artículos de crítica teatral en periódicos valencianos y de su Monóvar natal.

Y ya señalamos, al referir hechos de su vida relacionados con el teatro, cómo, según el propio autor, su primer escrito, a los ocho años, fue una obrita de teatro; también señalamos cómo asiste asiduamente en Valencia a los diferentes teatros; igualmente importa su traducción de *La intrusa*, de Maeterlinck, en 1896.

Así, pues, el mundo de la farándula ni le era ajeno ni escapaba a su interés. Su primer libro publicado, *La crítica literaria en España*, discurso pronunciado en el Ateneo Literario de Valencia el día 4 de febrero de 1893, comienza con el teatro y, tras unas primeras palabras, lo deja para el final, como cosa importante, y en sus juicios subyace la idea de su preocupación por la escena española.

Después de *La fuerza del amor*, su inclinación dramática continuará, con más artículos de crítica teatral, otras traducciones, obras originales y la defensa, muchas veces expresada, tanto de su teatro como de la necesidad de un sólido y renovado teatro español, que no llegó a producirse en los términos deseados.

---

<sup>366</sup> Op. cit., [1974], pág. 100.

*Azorín* es, tal vez, el más destacado de los escritores que intentan una renovación del teatro nacional a partir de las aportaciones foráneas. La crítica, en este aspecto, no le regatea méritos. Y tal renovación la haría desde la práctica y la teoría. *Judit*, por ejemplo, entroncaría con la modernización de los mitos clásicos, hechas, entre otros, por Giraudoux, Anouilh, Cocteau, etc., pero antes, en España, por Unamuno, con su *Fedra*, escrita, al parecer, entre 1910 y 1911<sup>367</sup>.

Nombres como Maeterlinck, Ibsen, Shaw, Becque, Lenormand, Evreinoff, Pirandello, Cocteau, etc., le eran perfectamente conocidos a nuestro autor y sobre ellos escribió en numerosos artículos, disertando e informando al público español tanto de sus obras como de sus teorías dramáticas. Por otra parte, no hay que olvidar que, desde el estreno en 1894 de *El nido ajeno*, Benavente irrumpirá con fuerza en la escena española. No resulta extraño, pues, que nuestro autor se propusiera (primero, desde la teoría, con sus artículos de crítica teatral y los comentarios y apreciaciones que aparecen en sus primeros libros, los llamados *folletos*) una renovación del teatro español de su tiempo a partir del teatro clásico, del que era un profundo conocedor, aunque posteriormente censurara algunos de los defectos que plantea este tipo de escritura teatral<sup>368</sup>, como la recreación de una lengua y unas costumbres que quedan muy lejanas del espectador del año 1901, no así el espíritu. Son, por ello, muy significativas las siguientes palabras de nuestro autor muchos años después:

Cuando leemos a los antiguos, somos víctimas de una ilusión. El arte es fugaz; no podemos prolongar la vida de lo fallecedero. Hemos de resignarnos a que lo más sensitivo del arte pierda su flexibilidad. Pero la Naturaleza -o quien sea- es sabia y ocurre a tal contingencia desdichada. Y así, al leer un autor antiguo dilecto, sin darnos cuenta, transferimos el estado de nuestro espíritu, cuando leemos un moderno, al autor antiguo<sup>369</sup>.

---

<sup>367</sup> Ver el <<Prólogo>> de M. García Blanco en *Teatro Completo* de Unamuno, Aguilar, Madrid, 1959.

<sup>368</sup> Desde esta perspectiva sí resultan coherentes las palabras de *Azorín* en el <<Prólogo>> antes citado de la reedición de *La fuerza del amor* en el año 1930.

<sup>369</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 344.

Una consideración previa más sería la cuestión del resto de su producción dramática. Es éste un tema apasionante que nos ocupará más adelante la atención debida. Pero iniciémoslo aquí con una simple pregunta: ¿Por qué desligar de una manera tan tajante *La fuerza del amor* del resto de su producción dramática, tachándola de tentativa fallida, de obra no plenamente azoriniana, si un año después iba a publicar -y no es libro que se escriba en unos días- *La voluntad*, uno de sus títulos más importantes y definitorios, iniciador de la serie de la que tomará el seudónimo que lo hará famoso?

Resulta evidente que, dada la proximidad en el tiempo entre ambas obras, el José Martínez Ruiz de *La fuerza del amor* no puede ser muy diferente del José Martínez Ruiz de *La voluntad*; si concebimos la creación como un aprendizaje y evolución del hombre y de su arte, no parece muy lógico creer en un cambio radical en tan poco tiempo, máxime cuando entre ambas obras existen algunas semejanzas que, cuajen en un género y en otro no, nos remiten a un sentir común. De hecho, E. Inman Fox escribe sobre ésta:

A primera vista, la novela parece consistir en un gran <<collage>> de documentos (artículos periodísticos, párrafos de otros libros, circulares políticas, etc.), de los cuales todos, efectivamente, pueden relacionarse, de alguna forma u otra, con la vida intelectual de Martínez Ruiz. La obra es una mina de información histórica, y si he tratado de identificar los documentos en las notas a esta edición ha sido para demostrar la inspiración del novelista en otros escritos (...). Su función en la novela, sin embargo, asume el papel simbólico del fondo de la realidad contra la cual reacciona el protagonista<sup>370</sup>.

¿No podríamos utilizar, en realidad, tales palabras para *La fuerza del amor*? El drama, en verdad, “parece consistir en un gran *collage* de documentos”, como veremos más detenidamente después; e igualmente “es una mina de información histórica”, aunque del siglo XVII; y, por supuesto, es evidente la “inspiración” del autor “en otros escritos”, como él mismo señala al final de cada acto; más aún, si en la novela el protagonista reacciona contra una realidad no deseada por él, en *La fuerza del amor* el

---

<sup>370</sup> <<Introducción>> a la edición de *La voluntad* de Azorín, Clásicos Castalia, Madrid, 1987, 5ª edición, pág. 31.

protagonista igualmente reacciona contra una realidad del mismo modo no deseada, y en ambas el contenido simbólico es evidente.

Por tanto, ¿no sería más lógico y razonable pensar que, al margen del desacierto y acierto de un título y del otro, nos encontramos en un momento crucial en la vida de nuestro escritor, con planteamientos e inquietudes comunes, por más que, lógicamente, unos caminos sean cerrados casi definitivamente y otros se trabajen con una mayor profundidad?<sup>371</sup>

A este respecto, 1900 es una fecha clave en el escritor alicantino, como ya señalamos al hablar de su vida. El propio *Azorín* habla de un tránsito, simbolizado en el paso de una montaña, tras la cual vislumbrará nuevos paisajes. Y si *La fuerza del amor* es de 1901 y *La voluntad* de 1902, ambas obras habrán de ser igualmente claves para entender dicho período, aunque sólo sea por la posibilidad de advertir el viraje y las respuestas que un artista llega a acometer en su evolución como ser humano y creador.

También tendríamos que añadir la condición social e histórica del todavía José Martínez Ruiz. Nos dice E. Inman Fox que “para *Azorín*, la literatura española nos enseña las modalidades del vivir de los españoles -su estado de civilización-, y de ahí se puede reconstituir la nueva patria, acorde con las posibilidades históricas”<sup>372</sup>.

Una última consideración previa tendría que ver con el paréntesis de veinticinco años entre esta primera obra y la siguiente publicada. La respuesta a la pregunta de por qué, tras este primer drama, nuestro autor dejará de escribir teatro original (que no, ocuparse de él) hasta 1925 podría darnos la clave para entender muchos de los problemas que suscita su teatro y, en particular, esta primera obra.

En conclusión, todo lo anterior nos lleva a plantearnos una serie de interrogantes, que trataremos de responder seguidamente: ¿Qué supone *La fuerza del amor* dentro de la producción teatral azoriniana? ¿Tiene relación con el resto de su teatro? ¿Qué significa ese paréntesis de veinticuatro años? ¿Hay algo dentro de esta primera obra que la una al resto? ¿Se podrían rastrear líneas, temas, preocupaciones comunes? ¿Es esta obra un texto que habremos de considerar al margen del resto de la producción

---

<sup>371</sup> De hecho, W. Mulertt ya señaló cómo “los años 1900-1905 han sido en la vida de Martínez Ruiz aquellos en que cimentó su celebridad como escritor” (op. cit., [1930], pág. 103).

<sup>372</sup> <<*Azorín* y la coherencia (ideología política y crítica literaria)>>, en *Ideología y política en las Letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, págs. 95-120, págs.97-98.



dramática de *Azorín*, como señala la práctica totalidad de la crítica, o, por el contrario, hallaremos en ella algunos rasgos que, a partir de 1925, sean razonablemente identificables?

No podemos ocultar que, para nuestro estudio, *La fuerza del amor* es una parte fundamental, no sólo por pertenecer al teatro del autor que estudiamos, sino especialmente porque -y es lo que trataremos de demostrar- pensamos que participa de muchas ideas comunes de lo que puede ser considerado su teatro, con la diferencia de que aparece veinticinco años antes que *Old Spain!*, punto de partida convencional hasta la aparición de *Judit* para estudiar el teatro de *Azorín*.

Así, pues, veamos aquellos elementos de *La fuerza del amor* que, por un lado, nos permitan rebatir la idea de que se trata de una obra diferente del resto del teatro de *Azorín*, y, por otro lado, nos acerquen a los puntos de unión de su teatro, que justifiquen el hecho de la “unidad esencial” de su obra.

Vimos antes cómo la crítica, siguiendo el primer juicio sobre la obra, expuesto por Pío Baroja, define *La fuerza del amor* con los términos: arqueología (en cuanto a la reconstrucción histórico-naturalista), erudición y antítesis de su teatro<sup>373</sup>.

Este drama, efectivamente, plantea la reconstrucción de una época -el siglo XVII-, de unos paisajes -Castilla-, de unos ambientes -ventas y palacios-, de unos personajes -nobles y plebeyos-, de unas situaciones -trágicas y cómicas- y de la misma lengua -la del español clásico-. Y lo hace con una exactitud y minuciosidad encomiables. En el fondo, no hace sino literatura de literatura, como señalamos al hablar de la inspiración libresca de *Azorín*; citemos, en este sentido, *Judit* o *Lo invisible*. La reconstrucción de la época, de los paisajes, de los ambientes, de los personajes, de las situaciones, de la lengua, de todo, la hace *Azorín* a través de lecturas de libros y documentos, pues “es un espíritu libresco, enmohecido, aherrojado fuertemente por las sutiles trabas que tienden sobre nosotros las visiones de otros hombres, los pensamientos y los sentimientos de otros hombres”<sup>374</sup>.

---

<sup>373</sup> Luis S. Granjel ni siquiera la ve como una obra propiamente dramática, sino como “ensayo teatral”, por “el recargado aparato erudito que acompaña a la obra, totalmente ajeno a su finalidad dramática” (op. cit., [1958], pág. 47).

<sup>374</sup> S. Riopérez y Milá, op. cit., [1979], pág. 466.

Respecto al adjetivo *naturalista*, sólo podríamos aceptarlo en parte, pues ya hemos visto cómo esa minuciosidad de la obra no nace del estudio directo de la realidad -imposible ya, por otra parte- sino de la recreación literaria, erudita. En cualquier caso, podríamos rastrear su significado en determinadas características de la obra, como el hecho de comenzar con un prólogo explicativo que da noticia de todo tipo de detalles, en busca de la veracidad deseada.

Ello, además, nos llevaría a otro término con que se define este título: la *erudición*. Ésta, que existe en verdad, iría, pues, en función del grado de realidad que se pretende conseguir. A ello contribuirían las <<Fuentes>> que se señalan al final de cada acto; tales fuentes no harían referencia sólo a la erudición del autor, sino también a la preparación detallada y minuciosa en la elaboración de la obra, como podemos leer en una de las más señeras figuras del naturalismo teatral, Constantin Stanislavsky<sup>375</sup>.

Esto sucede en *La fuerza del amor*. Un texto previo ilustra la acción hasta el más mínimo detalle; las informaciones, noticias y curiosidades que Martínez Ruiz ofrece son variadas y, en ocasiones, de una minuciosidad exasperante para una acotación teatral, como veremos en el Apéndice 2º más detenidamente.

Sin embargo, esta erudición, más allá de la concepción de este primer drama, guarda relación con otros escritos de *Azorín* y es síntoma de una preocupación y de una creencia en cuanto a la cabal comprensión de nuestra literatura, de nuestra historia, tema, como todos sabemos, tan noventayochista, tan azoriniano.

En su primer libro editado, anteriormente citado, Martínez Ruiz habla de diversos problemas que acucian al teatro español. Uno de ellos -y estamos en 1893, ocho antes que *La fuerza del amor*- es el no estudiar profundamente el entorno en el que surgen dichas obras clásicas, puesto que “no se puede comprender la trascendencia y la suma importancia de nuestra dramaturgia si no se estudia y se conoce perfectamente la sociedad aquella. Los apuestos y bizarros galanes, los padres y hermanos solícitos guardadores de la honra de la hija y de la hermana; las damas bríosas y aventureras, que

---

<sup>375</sup> Para la preparación de *Otelo*, Stanislavsky viajó con su mujer a Venecia, para empaparse *in situ* del ambiente de la obra, para copiar minuciosamente en un escenario cosas como el olor, el ruido, hasta el aire denso sobre los canales, amén de ideas para decorados y ropajes, por lo que durante todo el día “mi esposa y yo recorriamos los museos de Venecia en busca de objetos antiguos, sacábamos esbozos de los trajes que figuran en los frescos, comprábamos partes de la escenografía correspondiente; brocados, trajes y hasta muebles” (*Mi vida en el arte*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1972, pág. 55).

a lo mejor toman hábito de varón y corren tras el galanteador infiel, los figurones bobos y semiidiotas; los estudiantes embaucadores, los criados graciosos, esos criados que siempre tienen hambre; los soldados reñidores y sin blanca...”<sup>376</sup>.

¿No estamos, en parte, ante una justificación de *La fuerza del amor*? Lo cual no quiere decir que, posteriormente, deseche algunas de las ideas que aparecen en esta primera obra, como el excesivo detallismo de las acotaciones, que abandona en aras de la importancia que concede a un diálogo específicamente teatral, que ha de contenerlo todo.

Igualmente intentamos rebatir que *La fuerza del amor* sea la *antítesis* de su teatro, porque, bajo el ejercicio brillante de reconstrucción histórica, creemos que se esconde un intento serio de realizar, a partir de unos modelos elegidos por nuestro autor, otra cosa distinta a lo que sucedía en la escena española de principios de siglo, que tendría que ver con lo que después será su teatro, al menos en cuanto a renovación del teatro de la época.

La escritura de nuestro autor en estos años, por otra parte, participa de unas semejanzas que no podemos reducir al ámbito teatral. Entre *El alma castellana*, *La fuerza del amor* y *La voluntad* encontramos un acopio de material literario y erudito común y generador de la propia obra de arte, así como son semejantes los arranques de rebeldía ante una sociedad no deseada. El abandono posterior de determinados elementos, léase la arqueología o el detallismo, no nos puede hacer olvidar la persistencia de otros, como la utilización de fuentes literarias como principio generador de la acción dramática, como ocurre en *Comedia del arte*, cuya acción se desarrolla a partir de la confusión entre vida y arte, con una identificación plena entre el actor Valdés y su personaje de Edipo cuando ambos acaban casi muriendo al mismo tiempo.

Otras presencias en *La fuerza del amor* encontrarán eco en su teatro posterior: a las ya citadas del gracioso y de la inspiración libresca, añadamos la evocación histórica, tanto de una época pasada (*La guerrilla*) como del espíritu pasado que se proyecta en el presente (*Old Spain!*), sin olvidar la actualización de ese pasado (*Judit*); la aparición de personajes literarios o escritores ya muertos, como ocurre en *Old Spain!* y *Cervantes o La casa encantada*; la sistematización de temas a partir de un conflicto vital

---

<sup>376</sup> *La crítica literaria en España*, en *O. C.*, I, pág. 17.

simbolizado en la lucha de dos contrarios, casi siempre de un ideal que lucha por sobrevivir en lo material dominante, como libertad y opresión en *Judit*, progreso y tradición en *Old Spain!*, sueño y vigilia en *Brandy, mucho brandy*, arte y vida en *Comedia del arte*, etc.

En *La fuerza del amor* dos realidades copan nuestro interés. Son dos realidades superpuestas, pero perfectamente diferenciadas, que el autor parece manejar en apariencia por separado. Sin embargo, al unir las cada vez más, las acaba fundiendo en un solo plano, dotando a éste de una función y un significado nuevos, distintos y simbólicos.

El drama, así, englobaría no sólo el desarrollo de la acción, de las diferentes acciones que aparecen y se entrecruzan en la obra, sino también, y sería lo más sorprendente, la misma técnica utilizada. Esta técnica, muy usada por Martínez Ruiz y que podríamos llamar de *collage*<sup>377</sup>, le sirve a nuestro autor para componer paciente y minuciosamente las distintas partes, que, al final, comprobamos ser una en la cual confluyeran las diversas perspectivas.

La lectura de la obra recuerda, casi de inmediato, otros textos, otras situaciones y personajes, todos perfectamente conocidos, que quedan diseminados en la memoria de unas lecturas previas. Esto se refleja al final de cada acto, en lo que Martínez Ruiz llama <<Fuentes>>, que no es otra cosa que la nómina de unos determinados autores y unas obras concretas, casi todas de nuestra literatura clásica, es decir, lo que podríamos llamar la bibliografía utilizada.

Pudiera pensarse entonces que el trabajo del autor ha consistido en recrear unos hechos, unos ambientes, unas ideas quizá. Pero, ojeando simplemente tales fuentes, se advierte que el autor ha sacado, literalmente, unos textos, uno de aquí, otro de allí, y ha compuesto, o, sería mejor decir, los ha pegado sobre una línea -un argumento igualmente prestado- de principio a fin.

Sería muy extenso determinar y señalar todos los textos de procedencia y la manera en que han sido unidos en el drama azoriniano. El presente capítulo se extendería demasiado si plasmáramos el texto de la fuente y el texto de Martínez Ruiz,

---

<sup>377</sup> La utilización de esta técnica de composición tendría una finalidad ya comentada, puesto que en dicha técnica "parecen alcanzar su apogeo la libertad y competencia del artista" (Dieter Wellershoff, *Literatura y praxis*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1975, pág. 40).

para comprobar el grado de fidelidad y aquellas partes en las que nuestro autor se separa de la fuente elegida. Para ello, el lector puede consultar el Apéndice 2º, donde encontrará éstos y otros datos acerca de esta obra.

Pero sí nos parece necesario señalar aquí algún ejemplo que nos ayude, en estos momentos, a entender cabalmente la forma en que ha sido concebida y compuesta esta *La fuerza del amor*.

Estamos en la Jornada I. *Azorín* cita únicamente dos fuentes: Alonso del Castillo Solórzano, <<El conde de las Legumbres>>, en *La garduña de Sevilla*; y Quevedo, *Vida del buscón don Pablos*. Y aunque Martínez Ruiz advierte como simple fuente de esta Jornada I, y sólo para ella, la obra de Castillo Solórzano, la realidad es que tal obra sirve, además, como base argumental para *La fuerza del amor*. Sólo en la Jornada IV el autor presentará importantes y abundantes variantes. Es entonces cuando se aparta de las fuentes utilizadas y de la citada técnica del *collage*, y personaliza, hace suya toda la obra para resaltar, o desear, un triunfo del ideal (simbolizado en el amor) sobre lo material (cuyo símbolo es el dinero), como refleja el título.

Esta idea, no lo olvidemos, se repite en gran parte de su teatro. Pensemos, por ejemplo, en *Old Spain!*, que comienza de modo análogo y desarrolla una tesis parecida, pero veinticinco años más tarde, donde el amor y el ideal que implica vendría significado por la tradición, y el dinero como metáfora de lo material vendría significado por el progreso. Por citar sólo una de las varias semejanzas que pueden encontrarse.

La base argumental de <<El conde las Legumbres>>, utilizada por Martínez Ruiz, es la siguiente:

Sin nada que hacer y animado por Crispín, el ladrón Garcerán cuenta un relato en el que sucede lo que sigue: Don Pedro Osorio y Toledo, nacido en Villafranca del Bierzo, cerca de Galicia, tiene un hermano, el mayorazgo, y una hermana, doña Constanza. Como hijo segundo, se arriesga en la vida de las armas, en Flandes, y triunfa. Aprovecha una tregua y vuelve a casa: su hermano ha muerto y deja dos hijos; también regresa para ayudar a su hermana, que se ha ido a Valladolid. En el intento de localizar a su hermana, conoce a una mujer, Margarita, de la que se enamora. Es la hija del marqués Rodolfo, caballero alemán y embajador ordinario en España; su padre la ha traído en barco para casarse con su sobrino Leopoldo. En la travesía, el padre, al estar la

mar revuelta y con la seguridad de que morirán, hace el voto de ir a Santiago si con ello consiguen salvar la vida, lo que sucede. Camino de Santiago, en Ponferrada, don Pedro, enterado ya de todo, les aguarda. Ha contado a su criado Feliciano sus cuitas, y paga al mesonero para que, cuando lleguen padre e hija, les dé noticias de él. Se finge loco y se hace llamar conde de las Legumbres, pues dice que es hijo de reyes gallegos, pero que, tras una serie de sucesos, fue abandonado en una cesta de mimbre en el río Sil. Este río le cuidó, junto con sus ninfas, hasta que se enamoró de una que debía guardar pureza para el río, que, entonces, lo expulsa de su lado. En tierra después de tantos años, lo primero que ve don Pedro es una huerta, de ahí su nombre. El marqués se queda prendado y lo quiere llevar a la Corte. Él accede y en el viaje le confiesa ella que se ha de casar sin amor para salvar a su padre de la ruina, que ya está todo concertado. Llegan todos a Madrid y asistimos a la vida que lleva Leopoldo, disipada. Para vivir una de sus múltiples aventuras, se lleva consigo una noche al criado de don Pedro; ha engañado a una mujer con palabra de casamiento, y descubrimos que esta mujer resulta ser la hermana de don Pedro. Conteniendo la ira al informarle su criado, urde un plan, que consiste en que la hermana se persone en casa para que Leopoldo cumpla públicamente su palabra y asista Margarita a la escena. Todo sucede como don Pedro ha previsto, que jura además matar a Leopoldo si no cumple su palabra con su hermana. Lo hace y Margarita y don Pedro ven su amor salvado.

Y asistimos en *La fuerza del amor* a la siguiente historia:

El duque de Pontes acude a Santiago a cumplir un voto. Allí, don Fernando de Tavera se enamora de Aurelia, hija del primero, que lo acompaña. Pero él es pobre y Aurelia, para salvar a su padre, arruinado, ha de casarse con don Félix de Guevara. Fuera de sí, don Fernando de Tavera la persigue, buscando la forma de llegar hasta ella. Ya en Madrid, Chacón, el criado de don Fernando, consigue, gracias a un amigo, entrar como escudero en la casa del duque de Pontes, para así estar al tanto de los acontecimientos. En esto, don Fernando, estando próxima la boda de Aurelia, se finge loco y dice llamarse Amadís de Gaula, con lo que logra ser recibido en la casa. Así, refugiándose en su supuesta locura -lo toman por bufón-, declara abiertamente, ante el enfado de don Félix, su amor a Aurelia, quien ve en él algo más que a un loco, sospecha que confirma cuando Chacón le confiesa la verdad y ella, a continuación, llama a don

Fernando a su aposento. Ambos se sinceran. Entra entonces don Félix, los ve juntos y pelean, una vez Aurelia sale de la habitación. Don Félix muere y don Fernando descubre su identidad, para después, junto con Aurelia, declarar su amor.

La obra de *Azorín* presenta, obviamente, una serie de modificaciones, algunas de ellas, creemos, importantes, puesto que nos hablan de una consciencia a la hora de elaborar esta obra, aparentemente prestada.

La primera es evidente: la obra de Castillo Solórzano es narrativa; la de nuestro autor, dramática; y, en relación a la propia esencia de cada género, en la novela el argumento de enredo es primordial, mientras que en el drama es sólo un pretexto para describir una situación y unos ambientes. Podría haber sido cualquier otro.

Cambian los nombres: el don Pedro de la novela es don Fernando en el drama; Margarita se convierte en el drama en Aurelia; el padre es marqués en la novela, marqués Rodolfo, y en el drama es el duque de Pontes; el criado, Feliciano, es en el drama Chacón; en el drama no hay hermana, pero sí Grijalva, una suerte de Celestina; en la novela, el marido destinado a la dama es Leopoldo, y en el drama, don Félix de Guevara; si en la novela la capital es Valladolid (lo que ocurre en el reinado de Felipe III, entre 1600 y 1606), en la obra lo es Madrid, y ocurre la acción en enero de 1636; si el encuentro en la novela es en Ponferrada, en la obra lo es en la villa del Espinar, aunque en ambos en ventas; si en la novela él los conoce en Villafranca del Bierzo, lugar de origen, en la obra ocurre en Santiago, de donde es él; también es de resaltar que en el drama, por el género utilizado, los datos, en ocasiones, se presuponen<sup>378</sup>.

Si en la novela el final es plenamente feliz para todos, en el drama no lo es; lo que en una acaba en dos bodas, en el drama acaba en muerte del uno y unión de los enamorados. En la novela, más que amor, es enredo.

Si en la novela don Pedro se finge un nacimiento y se hace llamar el conde de las Legumbres, en el drama don Fernando se finge don Amadís de Gaula.

Si en la novela Margarita no ama a su prometido porque la engaña, en el drama no lo ama sencillamente porque su amor es para don Fernando.

---

<sup>378</sup> Sabemos, por poner un ejemplo, en la obra de *Azorín* que padre e hija van a Santiago para cumplir unos votos, pero desconocemos, lo que no ocurre en la novela, la razón de tales votos.

Si en la novela la obra gira en torno al argumento, en el drama apenas si nos interesa; es sólo el armazón que sustenta todo lo demás.

Si la novela busca primordialmente el entretenimiento (su justificación es que los personajes no saben qué hacer y para pasar la noche se cuenta la historia), en el drama se busca una estética y un significado, más allá de la propia diversión.

Pero hay también, lógicamente, muchas semejanzas, además de las propias del argumento; en realidad, sólo algunos detalles difieren en la obra de Martínez Ruiz, como la cuna del héroe; el fingirse una cosa y no otra; el final, cuando don Fernando mata a don Félix.

Hay también ideas muy semejantes, como la de la pobreza, que nada puede hacer contra el amor: “galantearla un caballero pobre como yo, cuando la espera otro esposo galán, rico [...], es disparate”<sup>379</sup>; y la “desdicha es que el duque está arruinado y que doña Aurelia, para salvar de la pobreza a su padre, acepte el matrimonio con don Félix de Guevara [...]; mi pobreza me pierde”<sup>380</sup>.

O la idea de la igualdad de sangre, como contrapeso de la pobreza: “Mi sangre no es inferior a la suya”<sup>381</sup>; y: “Noble y valiente es don Fernando de Tavera”<sup>382</sup>.

Ambos enamorados, don Pedro y don Fernando, se fingen locos para llegar a ella: “he hecho varios discursos sobre el introducirme con ella, y el que más en mi favor está es fingirme loco”<sup>383</sup>; y: “He ideado, Chacón amigo, fingirme loco”<sup>384</sup>. Aunque el hecho de fingirse locos no les llevará a la deshonor, ya que ni viven en Madrid ni son conocidos de muchos de la Corte: “Esto se me ofrece por ahora, aunque sea en desdoro de mi opinión; mas fíome en que en la corte seré conocido de pocos”<sup>385</sup>; y: “Conocido soy de pocos en Madrid; si hubiere afrenta, de pocos o ninguno será notada”<sup>386</sup>.

Es semejante también el tema de la cordura y la locura: “hablaron de diversas cosas, hallando el Marqués en él un entendimiento muy capaz, si no se descompusiera

---

<sup>379</sup> Castillo Solórzano, <<El conde de las Legumbres>>, en *La garduña de Sevilla*, BAE, tomo 33, Novelistas posteriores a Cervantes, II, Madrid, 1950, págs. 204-214, pág. 206.

<sup>380</sup> Azorín, *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, pág. 751.

<sup>381</sup> Castillo Solórzano, op. cit., [1950], pág. 206.

<sup>382</sup> Azorín, *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, pág. 752.

<sup>383</sup> Castillo Solórzano, op. cit., [1950], pág. 206.

<sup>384</sup> Azorín, *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, pág. 753.

<sup>385</sup> Castillo Solórzano, op. cit., [1950], pág. 206.

<sup>386</sup> Azorín, *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, pág. 753.



con algunos donaires disparatados que decía”<sup>387</sup>; y: “[Duque.-] Cortés es el desdichado. / [D<sup>a</sup> Aurelia.-] Locos hay que parecen cuerdos”<sup>388</sup>.

Por tanto, aunque Martínez Ruiz sólo cita la fuente de Castillo Solórzano para la Jornada I, está puesto de manifiesto que funciona en todo el drama, de principio a fin, con las salvedades ya aclaradas.

La otra fuente, más importante y clara, de mayor fidelidad textual, es la del *Buscón*. De Quevedo toma Martínez Ruiz, literalmente, fragmentos, no como una suerte de inspiración a la hora de reconstruir una época, sino con la consciencia de quien corta y compone luego, a partir de unas estructuras y un orden distintos, algo diferente. El resultado no supondrá, pues, la suma de las partes utilizadas; más bien, estamos ante una obra que supone la interrelación de todas las partes de esa historia creada por esos textos prestados para formar, no una reconstrucción histórica sin más, sino otra realidad literaria nueva y distinta.

¿Tal vez pretendía Martínez Ruiz una nueva forma de literaturización que renovase, desde otras perspectivas, el teatro español de la época? No olvidemos que a tal empeño, desde sus primeros artículos, se dedicará nuestro autor sin descanso.

Hablábamos anteriormente de ilustrar con un ejemplo algún texto de la fuente con el mismo texto tratado por Martínez Ruiz, para comprobar en qué ha consistido la tarea del escritor levantino. De forma completa, el lector, como ya ha sido referido, encontrará en el Apéndice 2º todos los textos utilizados y la manera en que Martínez Ruiz los utiliza, con las referencias pertinentes de dónde han sido sacados, cómo se unen, si se superponen a otros, etc.

Estamos en la Escena I. Tres sujetos, un poeta (Burguillos), un militar (Cespadosa) y un político (Salazar), charlan; la escena, a todas luces quevedesca, es burlesca, picaresca; en ella se dan cita temas recurrentes y pintorescos de nuestro siglo XVII. Recita Burguillos:

Pastores, ¿no es lindo chiste  
que es hoy el señor San Corpus Christi?  
Y es el día de las danzas,

<sup>387</sup> Castillo Solórzano, op. cit., [1950], pág. 207.

<sup>388</sup> Azorín, *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, pág. 769.

en que el Cordero sin mancilla  
 tanto se humilla,  
 que visita nuestras panzas,  
 y entre estas bienaventuranzas,  
 entra en el humano buche...  
 Suene el lindo sacabuche,  
 pues nuestro bien consiste.  
 Pastores, ¿no es lindo chiste?

[Cespedosa y Salazar le aplauden ruidosamente y continúa Burguillos:]

Vuestras mercedes reparen en el misterio que encierra aquella palabra  
 <<pastores>>; más de un mes me costó de estudio. ¿Qué pudiera decir más  
 el mismo inventor de los chistes?

SALAZAR-. Cosa admirable es.

BURGUILLOS-. Pues una comedia tengo hecha, que se llama *El Arca de Noé*, que se hace toda entre gallos, ratones, jumentos, raposas y jabalíes, como fábula de Esopo.

CESPEDOSA-. ¡Famosa debe de ser!

BURGUILLOS-. Ello, cosa mía es; pero no se ha hecho otra tal en el mundo y, si salgo con hacerla representar, no se verá cosa más linda.

SALAZAR-. ¿Y cómo se podrá representar, si han de entrar sólo animales, y ellos no hablan?

BURGUILLOS-. Esa es la dificultad, que, a no ser ésa, ¿habría cosa más alta? A bien que yo tengo pensado hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter, para el entremés, monas.

CESPEDOSA-. Nunca oí tal.

BURGUILLOS-. (Levantándose, y sacando de unas alforjas un enorme manuscrito.) Pues hícela en dos días, y éste es el borrador... Pero obras más peregrinas llevo acabadas por una mujer a quien amo, y ve aquí novecientos y un sonetos y doce redondillas hechas a las piernas de mi dama. (Mostrando otro disforme mamotreto.)

SALAZAR-. ¿Háselas visto vuestra reverencia?

BURGUILLOS-. No tal; por las órdenes que tengo, que van en profecía los conceptos<sup>389</sup>.

Y leemos en Quevedo:

---

<sup>389</sup> Azorín, *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, págs. 746-747.

Pastores, ¿no es lindo chiste [recita el poeta],  
 que es hoy el señor san Corpus Christe?  
 Y es el día de las danzas  
 en que el Cordero sin mancilla  
 tanto se humilla,  
 que visita nuestras panzas,  
 y entre estas bienaventuranzas  
 entra en el humano buche.  
 Suene el lindo sacabuche,  
 pues en nuestro bien consiste,  
 pastores, ¿no es lindo chiste?, etc.

<<Qué pudiera decir más -me dijo- el mismo inventor de los chistes? Mire qué misterios encierra aquella palabra pastores; más me costó de un mes de estudio>>. Yo no pude con esto tener la risa que a borbollones se me salía por los ojos y narices, y dando una gran carcajada, dije: <<¡Cosa admirable!, pero sólo reparo en que llama vuesa merced señor san Corpus Christe, y Corpus Christi no es santo, sino el día de la institución del Santísimo Sacramento>>. <<¡Qué lindo es eso! -me respondió haciendo burla-. Yo le daré en el calendario, y está canonizado, y apostaré a ello la cabeza>>. No pude porfiar, perdido de risa de ver la suma ignorancia; antes le dije que eran dignas de cualquier premio y que no había leído cosa tan graciosa en mi vida. <<¿No? -dijo al mismo punto-, pues oiga vuesa merced un pedacito de un librito que tengo hecho a las once mil vírgenes, adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica>>. Yo, por excusarme de oír tanto millón de octavas, le supliqué no me dijese cosa a lo divino, y así me comenzó a recitar una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén. Decíame: <<Hícela en dos días, y éste es el borrador>>, y sería hasta cinco manos de papel. El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos, ratones, jumentos, raposas y jabalís, como fábulas de Isopo. Yo se la alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió: <<Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo, y si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa>>. <<¿Cómo se podrá representar -le dije yo-, si han de entrar los mismos animales, y ellos no hablan?>>. <<Esa es la dificultad, que, a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas>>. <<Por cierto, alta cosa es ésa>>. <<Otras más altas he hecho yo -dijo- por una mujer a quien

amo, y ve aquí novecientos y un soneto y doce redondillas -que parece que contaba escudos por maravedís-hechos a las piernas de mi dama>>. Yo le dije que si se las había visto él, y respondiome que no había hecho tal por las órdenes que tenía; pero que iban en profecía los conceptos<sup>390</sup>.

Y Martínez Ruiz continúa con este *modus operandi* durante el resto de la jornada y en las dos siguientes, no así en la Jornada IV, que más adelante estudiaremos aparte.

Teniendo en cuenta esto, podría pensarse entonces que un análisis del texto no tendría sentido, ya que sería analizar textos fragmentados de otros autores. Y puesto que el drama de Martínez Ruiz es una apropiación y una unión de varios y heterogéneos textos, muchos de ellos apenas parafraseados, únicamente sería suficiente señalar los textos de procedencia y señalar la forma y orden en que han sido unidos. Sin embargo, tal idea quedaría lejos de la realidad y sentido de *La fuerza del amor*.

En primer lugar, hemos de preguntarnos por qué Martínez Ruiz ha elegido unas fuentes determinadas y no otras; por qué recrea un siglo, el XVII, y no otro; por qué prefiere un espacio concreto y no otro. En 1941, en su libro *Madrid*, escribe:

La generación de 1898 es una generación historicista.

Hacíamos excursiones en el tiempo y en el espacio. Visitábamos las vetustas ciudades castellanas. Descubríamos y corroborábamos en esas ciudades la continuidad nacional<sup>391</sup>.

Pero no se pretende descubrir la gran Historia, los grandes hechos; antes bien, los pasos se dirigen a lo cotidiano e íntimo, a lo que nunca aparece reflejado en los libros, pero cuyos elementos dan forma y sentido a la Historia, esa *intrahistoria* unamuniana tantas veces citada, y que en nuestro autor cobra sentido pleno, con ese “primores de lo vulgar” con que lo definió José Ortega y Gasset:

Pero si nos acercamos al curso del acontecer con apropiada lente para poder captar a su paso los hechos sin relieve, los pormenores cotidianos, los sucesos apenas observables de lo que (...) Azorín, y otros con él, han

<sup>390</sup> Quevedo, *El Buscón*, en *O. C.*, I, Aguilar, Madrid, 1974, 6ª edición, págs. 347-348.

<sup>391</sup> *O. C.*, VI, pág. 229.

llamado la <<menuda historia>>, entonces el tiempo lo veremos discurrir con un ritmo lento, casi imperceptible, y comprenderemos que no tiene sentido buscar los grandes cambios, de los que no podemos estar seguros, porque nos faltará incluso una referencia básica de identidad, sino que estudiaremos los hechos pequeños, en lo que podemos captar lo que cambia, pero también lo que dura y se repite; ellos son, por tanto, los únicos en los que podemos anclar nuestra segura acción. Ese es el plano de lo que llamamos la microhistoria<sup>392</sup>.

Esta atención a la “microhistoria”, a los personajes anónimos que la sufren, explica buena parte de su literatura, elaborada a partir no de los grandes hechos y nombres, sino de cosas insignificantes, ínfimas, olvidadas; y, por supuesto, aparece en su teatro posterior, como comprobaremos al analizar *La guerrilla*, situada en nuestra guerra de Independencia.

La búsqueda se encamina hacia la literatura y el paisaje. Martínez Ruiz, que ya desde su primera obra siente una inclinación hacia la crítica literaria<sup>393</sup>, bucea en los clásicos, los “redivive”; y aunque en ocasiones parece cambiar de opinión respecto de sus gustos<sup>394</sup>, nuestra literatura clásica le ofrece el punto de partida desde el cual comenzará su análisis de la España de la época. No en vano, el tema de la Historia es un punto recurrente en la *Generación del 98*. A lo ya dicho sobre Unamuno y Azorín, añadamos la importancia de la leyenda en Valle-Inclán o la biografía en Baroja. Puntos de vista distintos en apariencia pero que confluyen en la equiparación, no sólo de lo coetáneo, sino fundamentalmente de lo espiritual:

---

<sup>392</sup> José Antonio Maravall, <<Azorín. Idea y sentido de la microhistoria>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. de 1968, págs. 28-77, pág. 49.

<sup>393</sup> Con su labor crítica “ha compuesto una verdadera Historia de la literatura española, acaso la más importante de cuantas han sido escritas en nuestro tiempo”, en palabras de Luis S. Granjel (op. cit., [1958], pág. 202).

<sup>394</sup> “Nuestra literatura del siglo XVII es insoportablemente antipática. Hay que remontarse a los primitivos para encontrar algo espontáneo, jovial, plástico, íntimo” (Azorín, *La voluntad*, en *O. C.*, I, pág. 927). Sin embargo, un año antes publica el drama que nos ocupa, que, entre otras cosas, puede tomarse como un tributo a nuestros clásicos; y años después, su actitud de revitalizar dicha literatura es de todos conocida. Tal vez tenga razón Luis S. Granjel al afirmar que esa “postura de detracción violenta lleva en su mismo apasionamiento el germen de su rectificación; revisión que se iniciará muy pronto dando origen a una postura que ya nunca abandonará” (op. cit., [1958], pág. 190).

Como hablamos de sincronismo o coincidencia de fecha entre hombres o circunstancias heterogéneas (...), debemos hablar de sinfronismo o coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres o entre circunstancias desparramados por todos los tiempos.

Cuanto más fuerte sea una personalidad, menos se cuidará del sincronismo, de coincidir con los hombres y los hechos de su época, y más denodadamente se internará por la selva de los siglos en busca de egregios sinfronismos<sup>395</sup>.

Y Martínez Ruiz, a través del estudio y la indagación histórica, actualiza y vitaliza aquello que el tiempo pugna por sepultar en el olvido. Así,

frutos primeros de tales pesquisas serán auténticos cuadros de reviviscencia histórica, en los que pesa mucho el lastre erudito, cual sucede en *Los hidalgos*, obra refundida luego en la que se llamará *El alma castellana*, y en la tragicomedia *La fuerza del amor*; con ambos libros emprendió su autor una laboriosa tarea de reconstrucción histórica de la vida cotidiana española de los siglos XVI al XVIII. Las dos obras que menciono son como tanteos iniciales en un terreno literario que más adelante conseguirá transitar con insuperable seguridad; logrando, gracias a su arte descriptivo, lo que hasta ahora sólo alcanza con auxilio de la erudición<sup>396</sup>.

Es decir, tal como apunta W. Mulertt, las obras de este período, fundamentalmente las tres anteriores, no son cosa aparte, sino que participan de modo coherente en su evolución literaria. Simplemente, Martínez Ruiz comienza “por ocuparse de la España retrospectiva antes que de la España viviente que lo rodea”<sup>397</sup>.

Así, la Historia sería el punto de partida, y de la historia “pasamos [los escritores de la *Generación del 98*] a la estética en general. No se trata ya nuevamente de escribir la Historia, sino de ver la vida, que es materia historiable”<sup>398</sup>.

Por otra parte, una vez elegidos los textos, hemos de plantearnos por qué preferir determinados fragmentos y, sobre todo, cómo colocarlos; es decir, Martínez Ruiz crea a

<sup>395</sup> José Ortega y Gasset, op. cit., [1966], pág. 65.

<sup>396</sup> Luis S. Granjel, op. cit., [1958], pág. 58.

<sup>397</sup> W. Mulertt, op. cit., [1930], pág. 161.

<sup>398</sup> Azorín, *Madrid*, en *O. C.*, VI, pág. 232.

partir de la elección de un orden y no otro, ya que ello implica que su función, las diferentes funciones de cada uno de ellos, varía, conformando una estructura de la que carece el texto o fragmento original.

La obra está dividida en 4 actos, jornadas según la terminología clásica: la Jornada I tiene 7 escenas; 7 la Jornada II; 5 la Jornada III; y 5 la Jornada IV. Al final de cada una de ellas, salvo en la última, Martínez Ruiz, tras señalar el telón, indica las ya citadas <<Fuentes>>, que son: dos en la Jornada I<sup>399</sup>; once, en la Jornada II<sup>400</sup>; once, en la Jornada III<sup>401</sup>; y ninguna en la Jornada IV.

En cualquier caso, esta labor de taracea es plenamente azoriniana, y en nada desmerece del resto de su obra. No hay que olvidar que una técnica de *Azorín* es la lectura como experiencia, y así vemos cómo lee muchos libros que luego parafrasea, reescribe a su vez, que es lo que ocurre aquí, por lo que tenemos una característica plenamente azoriniana:

Así como éstos [los Goncourts] escudriñaron documentos efímeros y, hasta poco ha, despreciados para aprender lo cotidiano de la época pasada (...), así *Azorín* hizo cuanto estuvo en su mano, dedicándose a la lectura de toda clase de libros y folletos polvorientos, olvidados. Él no limitó sus

---

<sup>399</sup> Alonso del Castillo Solórzano, <<El conde de las Legumbres>>, en *La Garduña de Sevilla*; y Quevedo, *Vida del buscón Don Pablos*.

<sup>400</sup> La obra de Quevedo; *La Celestina*, de Fernando de Rojas; *Gula y avisos de forasteros*, de Liñán y Verdugo (indica lugar y fecha: Madrid, 1620); de Francisco Delicado (y añade entre paréntesis: o Delgado), *Retrato de la lozana andaluza* (indica lugar y fecha: Madrid, 1871); *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán; *Floresta española de apothegmas o sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles*, de Melchior de Santa Cruz de Dueñas (indica lugar y fecha: Bruselas, 1598); *El sobremesa y alivio de caminantes*, de Juan Timoneda (indica edición de la Biblioteca Rivadeneyra); el *Amadís de Gaula*; *Don Quijote*, de Cervantes; *El escudero Marcos de Obregón*, de Espinel; y de Luis de Pinedo, *Libro de chistes* (indica de dónde lo toma, de la publicación de A. Paz y Meliá, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*; indica lugar y fecha: Madrid, 1890).

<sup>401</sup> *Gacetas* de 1636, publicadas por Antonio Rodríguez Villa en *La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 37* (indica lugar y fecha: Madrid, 1886); *Compendio de las cosas más notables sucedidas en el mundo desde el año de 1632 hasta el de 1640* (indica manuscrito de la Biblioteca Nacional, C. c. 180); *Breve y sumaria relación de las cosas más notables que el año pasado de 1635 han sucedido en España, Flandes, Italia, Alemania, Francia y otras partes de la Europa, desde fin de junio del dicho año hasta fin de enero de 1636* (indica que es papel impreso en un tomo de manuscritos de la Biblioteca Nacional, H. 69); *Cartas y poesías inéditas*, de Góngora (indica lugar y fecha: Granada, 1892); de Mateo de Lisón y Biedma, *Discursos y apuntamientos*; la obra citada de Cervantes; el *Amadís de Gaula*; el *Viaje por España en 1679*, D'Aulnoy (indica lugar y fecha: Madrid, 1892); el *Uso de los antojos para todo género de vistas*, de Benito Daça de Valdés (indica lugar y fecha: Sevilla, 1623); de Francisco Navarro Ledesma, <<Venera perteneciente a don Francisco de Quevedo y Villegas>>, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (indica fecha: agos.-sept. de 1900); y de Pablo Antonio de Tarsia, *Vida de don Francisco Quevedo y Villegas* (indica lugar y fecha: Madrid, 1663).

investigaciones, como hicieron los Goncourts, a las colecciones de joyas, vestidos, muebles y otras riquezas del pasado; sino que los archivos y bibliotecas españoles recompensaron con sus tesoros bibliográficos el tesón del publicista que quiso documentarse en raros papeles y escritos<sup>402</sup>.

Ahora bien, si en las tres primeras jornadas la labor de Martínez Ruiz consiste en componer a partir de materiales externos, la Jornada IV carece de fuentes. En las jornadas anteriores quedan las influencias y esa aparente realidad de préstamo literario. En la Jornada IV, sin embargo, Martínez Ruiz da vida a todo lo anterior de una forma clara, inequívoca. La acción, los personajes, los ambientes, que pudiera pensarse pueden funcionar por separado, sin conexión entre ellos, nuestro autor los recupera y funde en una única, y personal, realidad.

Es en la Jornada IV donde el título, como símbolo del tema del drama, adquiere toda su comprensión y significado. Pero no anticipemos y vayamos con ese método y orden que para nuestro autor ha de ser clave en todo trabajo:

El primer requisito, y el más esencial, de todo estudio científico o literario es el método; sin método no puede haber orden, sin orden no puede haber unidad y sin unidad no tendrá el estudio la suficiente trabazón; será un mosaico de pensamientos diversos más que otra cosa<sup>403</sup>.

El título, claramente, hace referencia, como después se confirma en la obra, al poder -para nuestro autor- que mueve el mundo, el amor, superior a todos los demás, fundamentalmente al dinero. Así, pues, en este momento *Azorín* toma partido por el idealismo, y parece desdeñar el materialismo. Estamos muy cerca del 98 como fecha histórica, y tal vez no sería inoportuno relacionar dicha fecha, sus consecuencias, con esta idea que subyace en la obra, a saber, lo ideal contra lo material, el amor contra el dinero -en la tragedia del 98, lo español como ideal, y lo americano como material-. Tampoco sería una extravagancia relacionarlo con el famoso poema de Rubén Darío sobre Roosevelt, en el que también se señala como característica hispana el idealismo y el amor, frente al materialismo americano y su dependencia del dinero. De hecho, en las

---

<sup>402</sup> W. Mulertt, op. cit., [1930], págs. 161-162.

<sup>403</sup> *La crítica literaria en España*, en *O. C.*, I, pág. 10.



siguientes obras de nuestro autor se desarrolla un tema similar: en *Judit* se contrapone cierto idealismo revolucionario contra cierto materialismo opresivo; y en *Old Spain!*, la vida espiritual de un pueblo español se opone al materialismo de un rico norteamericano.

Y es en el final, en la Jornada IV, donde lo expuesto alcanza su punto más álgido. La obra, su final, es la conclusión de un pensamiento, ideología que podemos ver reflejada en otros textos. De ahí que aparezcan fragmentos de libros que nuestro autor toma prestados porque son muestra de su pensamiento, como el texto de la Jornada I, Escena Última, cuando salva don Fernando a Diego Coronel y hace un discurso plenamente actual:

Joven, este lance os sirva de provechosa enseñanza. Entráis ahora en la vida: aprestaos al desengaño. El mundo es ancho, bravas las pasiones; los riesgos, muchos; la ocasión, fácil. El mal ahoga al bien; por la mentira, la verdad es sojuzgada. Triunfa el bandido que saquea y oprime a los pueblos; perece el que, para sustentarse, hurta. Al que mata a un hombre, ahorcan; al que asesina a las muchedumbres, glorifican. La virtud dilipendian; la hipocresía exaltan. El lisonjero, medra; el veraz, sucumbe. Apartad de la vileza vuestros ojos; bañadlos en la eterna luz de la Verdad. ¡Sed grande, sed sincero, sed generoso en medio del universal envilecimiento de las almas! Sed afable con los pequeños, austero en las obras, olvidadizo en los agravios, liberal en las mercedes. ¡Luchad, amad, cread! Y cuando vuestro cuerpo se rinda a la tierra, y vuelva a la materia, y el corazón que tan nobles ansias sintiera sea polvo, y sea polvo el cerebro que tan luminosas ideas engendrara, quedará perdurable entre los buenos el recuerdo de quien tan noblemente peleara por el reinado de la Justicia y de la Poesía<sup>404</sup>.

Nada, pues, es circunstancial en este primer drama. El escenario, por ejemplo. La obra comienza en un lugar común, una venta, donde entran y salen todo tipo de personajes, sin restricción alguna y en el que apenas existe la intimidad. El resto de la obra, Jornadas II, III y IV, transcurre en casa del duque, pero no en un lugar único. En la

---

<sup>404</sup> *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, págs. 759-760. Existen también ciertas semejanzas de este texto con *Judit*, donde la poesía y la justicia se dan la mano en el personaje del Poeta y de Judit, su mujer, que podrían hacer suyo el contenido de tales palabras.

Jornada II pasamos al recibimiento en casa del duque, un lugar ya privado, pero al que entran todavía todo tipo de gentes, pues es el sitio habitual para las limosnas, etc. No acaba de ser totalmente restrictivo. Después, la acción se traslada al salón; aquí ya no entra cualquiera, pero aún circulan personajes varios, aunque ya de una clase social determinada. No obstante, la intimidad todavía no es posible. En cierta medida, sigue siendo un espacio social. Y, finalmente, el aposento de la dama, espacio al que sólo unos elegidos podrán acceder; es el lugar íntimo por excelencia.

El escenario es plenamente significativo; vemos cómo cada jornada representa un escenario que simboliza el proceso de la aproximación al momento amoroso, a ese encuentro final en el que triunfa el amor; por lo tanto, es un escenario que lleva implícito la propia trama, el propio tema de la obra, como símbolo ambiental de ese triunfo del amor. Es el escenario semántico que ejemplifica, simbólicamente, la relación amorosa. Cada jornada representa un único escenario, una secuencia física y psíquica de la acción. Los distintos escenarios muestran cómo esta obra, lejos de ser un ejercicio de estilo, es, en puridad, un primer intento serio de llevar a cabo esa renovación de la escena española que nuestro autor ya venía pregonando desde la teoría. La secuencia espacial significativa desde lo social a lo íntimo también la observamos en *Old Spain!*

Por tanto, el componente simbólico de la acción tiene su reflejo en el escenario, esto es, en el espacio dramático; de ahí que nos preguntemos si se podría interpretar parte de la obra de acuerdo con la situación social de la España de la época: triunfa el amor sobre el dinero o poder; más aún, el amor o ideal se salva destruyendo el dinero o materialismo. En este sentido, la muerte de don Félix a manos de don Fernando es harto significativa<sup>405</sup>.

Pero sigamos. Ya hemos dicho cómo en ese tiempo nuestro escritor publicó *Los hidalgos* (1900) y *El alma castellana* (1900). Junto a *La fuerza del amor*, de 1901, suelen ser catalogados como reconstrucción histórica de una época, del siglo XVII el primero, del siglo XVIII el segundo, y del siglo XVII el tercero, nuestra obra de teatro, pues los dos anteriores son ensayos. Por lo demás, la crítica los ha definido en su conjunto, aludiendo, para explicarlos, al momento histórico español, en el que la

---

<sup>405</sup> Incidiendo en esto, tal vez resulte exagerado, pero la obra hace poco recuperada de nuestro autor, *Judit*, trata sobre la opresión de un patrón sobre sus obreros; y también muere el personaje del Presidente del Consejo, símbolo de lo material, a manos de Judit, símbolo de lo ideal.

preocupación por nuestro pasado, en la *Generación del 98*, es evidente. Pero esto es sólo un barniz primero. Ni siquiera el tema, en principio, parece aportar nada nuevo, tema manido y universal; mas, de todos modos, con algunas peculiaridades que, más adelante, en posteriores dramas, *Azorín* dejará ver de un modo particular y firme.

Las tres obras citadas son, pues, reconstrucciones históricas, pero son también tres claves interrelacionadas con un cordón umbilical que las hace una; o, dicho de otro modo, una misma idea proyectada de tres formas diferentes, como si sólo fueran las distintas perspectivas de una misma realidad.

Si *La fuerza del amor* comienza en la “venta del Santo Cristo del Caloco”<sup>406</sup>, leemos un año antes en *El alma castellana*: “Solapada entre los árboles está la famosa venta del Santo Cristo del Coloquio, pasado el puerto del Guadarrama, y en los términos de la villa del Espinar, conforme vamos a Valladolid”<sup>407</sup>.

Y sigue a continuación una descripción del lugar y los alrededores, de sus gentes y formas de vida, descripción que, no hace falta decirlo, coincide plenamente con la mostrada en la Jornada I del drama. Por supuesto, al final del capítulo, *Azorín* cita más fuentes, fuentes que nos llevan a otras fuentes, en una red interminable de referencias y erudiciones, de relaciones y lugares comunes. Parece como si *Azorín* creara un espacio del cual fuera casi imposible escapar, pues, a medida que uno va metiéndose en su obra, se introduce igualmente, y casi sin darse cuenta, en un laberinto libresco y culto lleno de referencias y fuentes que parecen o semejan signos o señales o símbolos que nos llevasen por parajes fabulosos y desconocidos de nunca acabar, porque siempre una cosa nos lleva a otra, casi infinitamente.

Decíamos antes que en esta obra se apuntan temas que estarán luego en el resto de su obra, como la figura del gracioso y la inspiración libresca. Es ya hora de concretar más. Unido al contraste ficción/realidad, vemos en esta obra y en el resto del teatro de *Azorín* conflictos que se generan a partir de dualidades, concretadas en lo ideal frente a lo real: ideal-amor frente a realidad-dinero en *La fuerza del amor*; ideal-libertad frente a realidad-opresión en *Judit*; ideal-tradición frente a realidad-progreso en *Old Spain!*;

---

<sup>406</sup> En la edición de 1930: “Venta del Santo Cristo del Coloquio, llamado vulgarmente del Caloco”. Lo que, dicho sea de paso, nos habla del continuo afán erudito de nuestro autor, siempre al acecho del nuevo dato, de la corrección, de la perfección. Además, es una de las constantes de su obra.

<sup>407</sup> *O.C.*, I, pág. 612.

ideal-sueño frente a realidad-vigilia en *Brandy, mucho brandy*; ideal-arte frente a realidad-vida en *Comedia del arte*; ideal-vida frente a realidad-muerte en *Lo invisible*; ideal-paz frente a realidad-guerra en *La guerrilla*.

Junto a esto, añadamos la cordura frente a la locura o extravagancias que desarrollan algunos personajes, como Chacón en *La fuerza del amor*; míster Brown en *Old Spain!*; míster Fog en *Brandy, mucho brandy*; Ontañón en *Comedia del arte*, etc.

Destaquemos también la aparición de ilustres escritores o personajes de ficción, desde Quevedo o Diego Coronel en *La fuerza del amor* hasta el mismo Cervantes en *Cervantes o La casa encantada*, pasando por Don Quijote en *Old Spain!*, etc. De hecho, una de las características que aparecen en esta primera obra y que se repetirán prácticamente en la totalidad de su teatro, excepción hecha de *Lo invisible*, por su propia peculiaridad de componerse de tres obritas cortas, es el gran número de personajes que aparecen; algunos de ellos, de claro significado simbólico, o mágico, muy unido a la inclusión de elementos maravillosos, como un anillo en *Angelita* o una poción en *Cervantes o La casa encantada*.

De todas formas, aunque en apariencia *Azorín* concluye con esta obra una forma de escribir teatro que no volverá a repetir, veremos al estudiar *Old Spain!* y el resto de su teatro la relación de algunos asuntos y peculiaridades comunes. Por otra parte, si tenemos presente la aparición de *Judit*, comprobaremos ciertas similitudes claramente significativas. Recordemos que citábamos al principio un artículo de *Azorín*, <<La comedia clásica>>, en el que, tras rechazar la arqueología teatral, el intento de recrear obras clásicas, se preguntaba a continuación si “no valdría más, si deseamos evocar un tiempo antiguo, hacerlo a la manera moderna, con nuestro lenguaje, nuestras maneras, con todo nuestro modo de ser”. Pues bien, ¿acaso no es *Judit* una recreación “a la manera moderna” de un mito, de un texto clásico?

En efecto, al estudiar su teatro posterior comprobaremos que, a pesar de los años de diferencia entre esta primera obra de teatro y la segunda aparecida, hay entre ambas y el resto de su producción dramática un proceso cronológico coherente que nos permite hablar no de dos épocas<sup>408</sup>, denominación excesiva para una sola obra de teatro, sino de un quehacer que comprende dos formas, o planteamientos, con una evolución que

---

<sup>408</sup> O, mejor dicho, una época (1925-1936) y un olvido (*La fuerza del amor*).

permite a nuestro autor desechar algunos elementos y potenciar, desarrollar y adaptar posteriormente otros. Todo ello ligado a una realidad que nadie ha cuestionado: el deseo de nuestro autor de renovar la escena española.

Esto, además, explicaría dos aspectos importantes que tal vez de otro modo tendrían una difícil explicación o justificación, y que tendría que ver con ese salto tan brutal, tanto en el tiempo como aparentemente en el contenido, en la historia de su teatro. Remozando viejos hallazgos, añadiendo otros nuevos. Pero siempre con la misma alma latiendo en cada obra. En 1927, en su obra *Comedia del arte*, Azorín dice por boca del personaje Antonio Valdés:

El secreto de Pacita en las representaciones clásicas es muy sencillo. Pacita pone un alma nueva, de ahora, en los personajes antiguos. Y no hay más. ¿Comprendéis todo el alcance de la innovación? La psicología humana es lo mismo ahora que hace mil años. Se sienten ahora como hace mil años el amor, el odio, los celos, la ambición. Los trajes antiguos importan poco. Por debajo de los trajes están las pasiones, los sentimientos, los afectos, que son iguales a los de ahora<sup>409</sup>.

¿No son, o parecen, estas palabras una explicación del porqué de *La fuerza del amor*? Y si nuestro autor, años después, sigue pensando que lo importante es, no la vestimenta, sino lo que se esconde bajo sus formas, lo que tendría que ver con esa acción interior que representa y ejemplifica tanto su obra como su vida, ¿no hemos de ver este su primer drama como un primer intento de llevar a la práctica su pensamiento dramático, del mismo modo que lo hará tras *Judit* u *Old Spain!*, no pudiendo dejar dicha obra al margen del resto de su producción? De hecho, si acudimos a otro de sus títulos más significativos y loados, *Clásicos y modernos*, de 1913, leeremos las explicaciones de nuestro autor acerca del porqué de tales artículos, de tal libro, que no es otro que el “deseo de buscar nuestro espíritu a través de los clásicos. A través de los clásicos, que, dejando aparte enseñanzas arcaicas, deben ser revisados e interpretados bajo una luz moderna”<sup>410</sup>.

---

<sup>409</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 1009.

<sup>410</sup> En la <<Dedicatoria>> a Ramón M<sup>a</sup> Tenreiro, en *O. C.*, II, pág. 737.

Efectivamente, a *Azorín* ya no le sirve la copia, la arqueología, sino la adaptación actual, la revalorización de aquellos elementos que puedan ser modernizados. Por ello nos habla de un sentir común que utiliza una técnica diferente. Señalemos esto último, pero también el sentir y las ideas comunes, no olvidados sino en constante proceso de reelaboración.

### 3.2. *Old Spain!*

Con esta obra suele iniciarse el estudio del teatro de *Azorín*, aunque nosotros pensemos que, como el resto de su obra y de su teatro, *Old Spain!* “no es más que un continuo fluir a la superficie de las ideas que ya venían actuando, vagamente, desde la subconsciencia”<sup>411</sup>.

De ahí que, además de analizar este título, señalemos también aquellos elementos de unión con *La fuerza del amor* y el resto de su teatro que nos permitan establecer un hilo conductor que posibilite la defensa acerca de la unidad de su teatro. De hecho, una primera evidencia que nos permite estudiar los contactos entre ambas obras nos la ofrece Luis S. Granjel, al afirmar que “*Old Spain!* da motivo a *Azorín* para revivir, sobre la escena, como en *La fuerza del amor*, formas típicas del vivir castellano”<sup>412</sup>.

Efectivamente, ambas obras se desarrollan en Castilla y en ambas asistimos, según manifiesta el personaje de Pepita, al “amor a esta vieja tierra de Castilla”<sup>413</sup>, que nunca abandonó a nuestro autor.

El resumen de la obra es el siguiente:

Don Joaquín es un multimillonario estadounidense, hijo de un emigrado español, que siente curiosidad por la patria de su padre. Decide, pues, viajar a España, a un pueblecito llamado Nebreda<sup>414</sup>. Oculta su verdadera personalidad ante los demás, vive en una modesta casa de huéspedes<sup>415</sup>. Sin embargo, todos sus intentos por parecer un hombre vulgar y corriente fracasan, pues a ojos de los vecinos es distinto, algo tiene que lo diferencia. Don Joaquín, por su parte, siente cierta atracción por el país, fruto de su

<sup>411</sup> Guillermo Díaz-Plaja, op. cit., [1936], págs. 27-28.

<sup>412</sup> Op. cit., [1958], pág. 178.

<sup>413</sup> *Old Spain!*, en *O. C.*, IV, pág. 914.

<sup>414</sup> Aunque no es objeto de este trabajo, conviene señalar la particularidad de la geografía azoriniana. Ya vimos al estudiar *La fuerza del amor* cómo comienza la comedia en la villa del Espinar, que aparece en otros escritos de nuestro autor; exactamente lo mismo podríamos decir de este Nebreda, como de tantos otros lugares que pueblan sus páginas. De hecho, en *Memorias inmemoriales* aparece una condesa de Nebreda. Los caracteres comunes de su obra es una de las particularidades de *Azorín*.

<sup>415</sup> En su libro *Madrid* nos dice *Azorín*: “En general, las familias que, por accidente de la vida, han venido a menos, son las que alquilan una habitación a un caballero solo. Solo y respetable. Con lo que tributa el huésped remedian decorosamente esas familias su callada estrechez” (en *O. C.*, VI, pág. 189).

escaso desarrollo y, por consiguiente, de la pureza de sus tradiciones, a lo cual él no está acostumbrado en su Nueva York natal; pero no puede evitar igualmente echar en falta el desarrollo, el progreso, que para él representa la felicidad, amparada en un poder económico que la sustente. Por ello, puesto que él tiene más dinero del que podrá necesitar jamás, ayuda al pueblo a mejorar materialmente, por lo que se descubre que es rico. Es entonces cuando conoce a la condesa de la Llana, Pepita, de la que se enamora. El amor es mutuo, pero ella duda en aceptar el mandato de lo que siente, por lo que don Joaquín ha de lograr forzarla a admitir dichos sentimientos. Para ello hace un ofrecimiento de mucho dinero al pueblo si ella accede al matrimonio. Retirada en una casa de campo de la familia, Pepita accede finalmente cuando reconoce que “ya no soy dueña de mi corazón”<sup>416</sup>.

Señalemos a continuación que el amor o atracción de personajes antitéticos, en cuanto ambos son o representan formas de vida y pensamiento opuestos, es también común a otras obras de *Azorín*, como vemos con Laura y Rafael en *Brandy, mucho brandy*; etc. En parte, esta oposición es la que genera el drama.

Tenemos, entonces, dos pueblos castellanos en que se desarrollan ambas obras: la villa del Espinar en *La fuerza del amor* (junto con Madrid) y Nebreda en *Old Spain!* En los dos ocupa un lugar importante la descripción de ambientes, tanto físicos como espirituales. Pueblos, por otra parte, abundantes en las páginas de nuestro autor<sup>417</sup>, pueblos en los que “sobran las horas, que son más largas que en ninguna otra parte, y, sin embargo, siempre es tarde. ¿Por qué? La vida se desliza monótona, lenta, siempre igual”<sup>418</sup>. Pero el espacio de ambas obras presenta otras similitudes mucho más interesantes.

*Old Spain!*, fuera de un <<Prólogo>> a telón corrido (y un <<Prólogo Sintomático>> que aparece en la edición de *Obras Completas* de Aguilar), comienza en una “Salita modesta” de una casa de huéspedes. Esto nos retrotrae veinticinco años

<sup>416</sup> *Old Spain!*, en *O. C.*, IV, pág. 909.

<sup>417</sup> Es más, cabe señalar la comunión espiritual entre diferentes escritos de nuestro autor. Ramón Pastor y Mendiivil, en la crítica a *Old Spain!*, señala cómo “las escenas del acto segundo, en las que gravita el conflicto espiritual de la obra, son capítulos, y de los mejores del maestro, de *Castilla* y de *Los pueblos*” (*Blanco y Negro*, 14 de noviembre de 1926).

<sup>418</sup> *Azorín, Antonio Azorín*, en *O. C.*, I, pág. 1040.



atrás, a *La fuerza del amor*, cuyo inicio ocurre en una venta, concretamente en la “Cocina de la venta del Santo Cristo del Caloco”.

Más allá de una posible coincidencia poco probable, es evidente la relación entre ambos espacios, ya que en uno y otro encontramos un lugar escénico en el que tienen cabida viajeros, huéspedes, gentes que están allí de paso; pero al mismo tiempo es también un sitio de reunión, donde se habla y se descubren cosas. Resulta, cuando menos, curioso que una y otra obra, tras un paréntesis de veinticinco años, comiencen en un lugar tan semejante, equivalente sin duda desde el punto de vista dramático, pues ya hemos hablado del carácter significativo del espacio teatral.

En el Acto II de *Old Spain!*, el espacio es “Sala en casa del marqués de Cilleros”. Es decir, como se irá viendo a lo largo del acto, es un lugar más íntimo que el anterior, pero donde todavía existe la particularidad de gente de paso, de sitio reservado para visitas y charlas; representa, pues, un grado mayor de intimidad, pero aún es un espacio social. Recordemos ahora el espacio de la Jornada II de *La fuerza del amor*, que transcurre en el “Recibimiento en casa del Duque”, cuyas características sociales coinciden plenamente con lo anteriormente expuesto.

Así, cabe sospechar que hay, cuando menos, una determinada preferencia de nuestro autor por repetir, continuar, una estructura espacial que una en el tiempo ambos trabajos teatrales, aunque la fórmula de escritura varíe.

Por ejemplo, si en *La fuerza del amor* el deseo de descripción, la minuciosidad con que nuestro autor detalla el ambiente, le llevaba a escribir con un detallismo exagerado:

Gran salón del gusto italiano, adornado con pilastras de orden jónico; al fondo, galería de cristales que comunica con la estancia por amplia escalinata de mármol; en las paredes, tapices recamados de oro y plata, con empresas militares y retratos de capitanes ilustres. Aquí y allá, distribuidos por la estancia, mesas de bronce con enormes espejos; bufetes de oro y concha; fornidos braseros de plata con la caja de ébano; plantas exóticas en los jarrones de cobre repujado, sobre pies de forjado y dorado hierro; sillones de plata finamente labrada, unos; de bordada tapicería, otros; floqueados de seda, claveteados de brilladores pavones, torneados los pies, rematados en finos mascarones los brazos. La mitad de la sala, o gran parte,

estará ocupada por el estrado: baja tarima cerca de artística barandilla, cubierta de mullida alfombra, coronada por el dosel, dispuesta con rojos almohadones de seda. Sobre los muebles, estatuillas de bronce, bustos de blanco mármol, caprichos de fina porcelana flamenca; cacatúas; gallos, tortugas, dragones<sup>419</sup>;

en *Old Spain!*, para describir el boato y grandeza de dicha casa del Duque, recurre a esta lacónica frase: “Un retrato de caballero antiguo con armadura”; y ya nos lo imaginamos todo.

Su técnica de composición, evidentemente, ha evolucionado, ha variado, como en capítulos posteriores analizaremos. La prolijidad ha dado paso a lo sintético. Como él mismo señala en <<Las acotaciones>>, la nota que precede a la edición de *Old Spain!* del año 1928 para países de habla inglesa:

He reducido a lo indispensable las acotaciones. No he puesto tampoco, a la cabeza de cada acto o cuadro, sino poquísimas palabras para situar la escena<sup>420</sup>.

No obstante, otras semejanzas incidirán en esta idea de continuidad de su teatro, aunque con las variaciones y cambios evidentes tras veinticinco años entre *La fuerza del amor* y *Old Spain!*

Pero sigamos, porque las coincidencias espaciales, realmente, no acaban aquí. En *La fuerza del amor*, en su Jornada IV, nos encontramos en el “Aposento de doña Aurelia”; mientras que en el Acto III de *Old Spain!*, Cuadro II, nos encontramos en el “Exterior de una casa de campo”. Aunque, en principio, parecen espacios distintos, casi opuestos -puesto que uno implica fuera, y otro, dentro-, no lo son. En ambos la soledad y la intimidad son esenciales para el entendimiento de la acción; son lugares donde sólo se halla la mujer amada -con su criada-: si en *Old Spain!*, como está en el campo, Pepita “echa de comer a unas palomas”<sup>421</sup>; en *La fuerza del amor* Aurelia “se ocupa en su tocado matinal”<sup>422</sup>.

<sup>419</sup> *La fuerza del amor*, en *O. C.*, I, pág. 776.

<sup>420</sup> *O. C.*, I, pág. 915.

<sup>421</sup> Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, IV, pág. 905.

<sup>422</sup> Jornada IV, en *O. C.*, I, pág. 791.

Es decir, en ambas obras encontramos similitudes en el desarrollo espacial de la acción, fuertemente significativo. No en vano, el acercamiento amoroso que se produce desde el primer contacto visual hasta la unión amorosa viene dado igualmente por unos lugares que evolucionan desde espacios abiertos hasta espacios cerrados, íntimos, donde ya sólo tienen cabida los enamorados.

En cuanto a los personajes, encontramos también similitudes, algunas de las cuales se repetirán en su teatro posterior. En primer lugar, tenemos la pareja de amantes. En ambos casos, la mujer es noble pero con escasos recursos económicos; y aunque en *Old Spain!* el personaje masculino es rico, a diferencia del personaje de don Fernando de *La fuerza del amor*, que carece de dinero y cifra su victoria sólo en el amor puro, la realidad es que don Joaquín no conseguirá a Pepita por su dinero, sino por su amor, puesto que:

¿Y qué me importa a mí la fortuna de don Joaquín? ¿Para qué quiero yo más de lo que tengo? Con lo que tengo yo, con lo que tendré el día de mañana, me río de todos los multimillonarios. No necesito más<sup>423</sup>.

Por otro lado, los dos personajes masculinos ocultan su verdadera personalidad. Si don Fernando se hace pasar por Amadís de Gaula, don Joaquín esconde su condición de rico estadounidense, provocando ambos en el padre de la amada comentarios acerca de su salud mental. “Un loco gracioso es”<sup>424</sup>, dice el padre de Aurelia, el duque de Pontes, en *La fuerza del amor*; y el marqués de Cilleros, padre de Pepita, afirma: “Es un poco extravagante”, para después llamarlo: “Estrafalarío” y “Fantástico”<sup>425</sup>.

Las semejanzas de la pareja de enamorados llegan al propio pensamiento amoroso, a la ideología con que se enfrentan a su condición de amantes, con paralelismos difícilmente justificables si no nacen de la consciencia artística del autor.

---

<sup>423</sup> *Old Spain!*, Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, IV, pág. 907. De hecho, la idea de que el dinero o los bienes materiales no dan la felicidad aparece, o es tema primordial, en numerosos escritos suyos, lo que refuerza una vez más la idea de la unidad fundamental de su obra. En *Memorias inmemoriales* llegará a decir: “Sabes que uno de mis odios latentes e irreducibles es el odio al poder del dinero” (en *O. C.*, VIII, pág. 422).

<sup>424</sup> *La fuerza del amor*, Jornada III, Escena V, en *O. C.*, I, pág. 785.

<sup>425</sup> *Old Spain!*, Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 899.

Así, en *La fuerza del amor*, Aurelia expone: “Reparad que soy amiga y no amante”<sup>426</sup>; y en *Old Spain!* asistimos al siguiente diálogo:

DON JOAQUÍN.- ¿Señor, nada más?

CONDESITA.- Y amigo.

DON JOAQUÍN.- ¿Y amigo, nada más?

CONDESITA.- Ahora, amigo<sup>427</sup>.

Existen otras muchas semejanzas, como vimos en el capítulo anterior, pero señalemos ahora las palabras de Enrique Díez-Canedo, que en el crítica a la presente obra en *El Sol*, con fecha 4 de noviembre de 1926, escribe, tras recordar que ya en 1901 *Azorín* había escrito una obra teatral, que el “fingido Don Quijote y sus demás compañeros de ahora salen de la misma cantera de donde salió aquel enamorado que en *La fuerza del amor* se finge Amadís”. Cierta continuidad, pues, parece manifiesta.

Igualmente importa señalar como punto significativo el tema de la obra, que nos parece que tiene que ver con el tema desarrollado en la gran mayoría de las obras dramáticas de nuestro autor, a saber, la felicidad; en concreto, la búsqueda de la felicidad. Pero el afán que los protagonistas, en su sentido y significado más clásico, ponen en conseguirla se opone a la idea azoriniana de la imposibilidad de llegar a ella, como vemos en *Judit*, *Brandy*, *mucho brandy*, *Lo invisible* o *La guerrilla*.

Si en *La fuerza del amor* la felicidad de los amantes tenía el obstáculo del dinero, del poder; en *Old Spain! Azorín*, lejos ya de recrear una España pasada, aborda la cuestión en una España presente pero con una fuerte dependencia de ese pasado reflejado en su primer drama.

Tenemos así, por un lado, una antítesis entre tradición y modernidad, que nos acerca a uno de los conflictos no sólo de *Azorín*<sup>428</sup> sino igualmente de los intelectuales españoles en el primer tercio del presente siglo; la tradición nos recuerda nuestro origen y sustenta nuestra vida, aunque darle mucha importancia nos impide seguir el curso de

<sup>426</sup> Jornada IV, Escena III, en *O. C.*, I, pág. 795.

<sup>427</sup> Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, IV, pág. 912.

<sup>428</sup> De hecho, para G. Díaz-Plaja es tan importante esta consideración que la obra “es, pues, a mi juicio, un autorretrato espiritual de *Azorín*. Fino, total, acertadísimo” (op. cit., [1936], pág. 51).

la vida, de la modernidad, que implicaría una relativa pérdida de valores tradicionales, pero que traería consigo un mayor bien material:

DON JOAQUÍN.- La Humanidad necesita caminar, marchar.

MARQUÉS DE CILLEROS.- ¿Marchar de prisa, vertiginosamente?

DON JOAQUÍN.- Marchar sin detenerse.

MARQUÉS DE CILLEROS.- ¿Para llegar adónde? ¿Es que la Humanidad tiene señalado un momento fijo para llegar a alguna parte?

DON JOAQUÍN.- El progreso lo requiere. La marcha de la Humanidad no admite detenciones<sup>429</sup>.

Por otro lado, no parece importarle a nuestro autor la razón de una u otra idea sino la unión de ambas en una comunión imposible aunque deseada, por lo que presenta “más que el testimonio de una realidad, el modelo ideal de una realidad posible, que aúne, con armonía, estos términos antitéticos”<sup>430</sup>.

Evidentemente, esto no es lo que nuestro autor podía ver en la España de la época, sino lo que quisiera contemplar, ideal que podemos bucear en otros escritos de *Azorín*, y de otros autores coetáneos. Leemos, por ejemplo, en *Doña Inés* que la “leyenda ha vencido a la historia. La leyenda es más verdad que la historia”<sup>431</sup>.

España<sup>432</sup> se nos presenta, pues, como punto fundamental dentro de la obra, como una dualidad que ha de ser resuelta: la España tradicional, imbuida de un pasado quizá glorioso pero caduco, con unos valores que la confiere una peculiaridad harto discutible, en tanto frenan el desarrollo; y la España más enamorada de lo futuro, del

---

<sup>429</sup> *Old Spain!*, Acto II, en *O. C.*, IV, págs. 893-894. De todas formas, con los años nuestro autor, lejos de situarse en medio del conflicto entre tradición y progreso, parece inclinarse hacia lo primero: “La prisa no la he comprendido nunca; la prisa nos atosiga y hace que nuestras obras sean imperfectas. El pensar perspicuamente ha de tener su complemento, no puede ser menos, en el sosiego de los modales” (*Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 368).

<sup>430</sup> Ricardo Doménech, op. cit., [1968], pág. 395.

<sup>431</sup> *O. C.*, IV, pág. 824.

<sup>432</sup> El título, en este sentido, haría referencia a este concepto de una España vieja que, lejos de desarrollarse y avanzar, se perpetúa en el tiempo. La idea del no progreso como forma de vida, de la oposición entre materialismo y espiritualidad, la encontramos abundantemente en otros escritos de *Azorín*, y de autores coetáneos. Por otra parte, el título en inglés no debe sorprendernos en unos años, próxima la fecha de 1927, en que abundarán títulos en otros idiomas. Recordemos, además, esa necesidad de nuestro autor de enrolarse en la nueva literatura, que trataremos en capítulos siguientes.

progreso, de los avances<sup>433</sup>, la que tantos intelectuales quisieron implantar, pero sin descubrir cuál habría de ser su camino, aunque para *Azorín* tal idea pasaba por Castilla y su esencia:

Lo que nosotros hemos combatido con más tesón, con más denuedo, ha sido la frivolidad (...). La palabra *Frivolidad* en la escuela del 98 representa la parte negativa, y la palabra *España*, lo constructivo. Tratábamos nosotros, por la vía literaria, con el estudio de los paisajes, de las ciudades y de los hombres, de imponer un sentido de la vida que se compendia en las dos palabras *gravedad castellana*<sup>434</sup>.

Los dos mundos aludidos son representados en la obra por Nebreda, el pueblo castellano, y Nueva York, es decir, Estados Unidos; y como emblema de cada uno de ellos tenemos a Pepita y a don Joaquín, que simbolizan ambos mundos, en principio, antagónicos, pero que nuestro autor resuelve con la unión de ambos enamorados, esto es, tradición y progreso unidos en un futuro común y esperanzador<sup>435</sup>. Y así, Pepita y don Joaquín, cuando al final hablan de su vida en común, ven la tradición como una evocación; y el progreso, como una “lucecita” en una “ventana iluminada”; pero, como señala don Joaquín:

La Humanidad es eso: renovación, continuación del pasado; pero añadiendo al pasado una fuerza nueva.

CONDESITA.- ¡Ay! Me atrae, por un lado, la ventanita iluminada, y siento también, por otro, hasta el fondo del alma, el amor a esta vieja tierra de Castilla<sup>436</sup>.

Luces y sombras, en definitiva, de un dilema que *Azorín* simboliza con dos elementos fuertemente connotativos de su amado paisaje:

---

<sup>433</sup> No debemos olvidar la gran importancia de estos asuntos en la concepción de la vida y del arte en los primeros decenios del siglo XX. Como señala M. Tuñón de Lara: “Estos progresos técnicos [luz, automóviles], la difusión del cinematógrafo, el cambio rotundo de las modas femeninas, etc., produjeron en un par de decenios un cambio total en las mentalidades de la gente sencilla, primero en las ciudades y luego en el mundo rural” (op. cit., [1992], pág. 43).

<sup>434</sup> *Madrid*, en *O. C.*, VI, pág. 247.

<sup>435</sup> “La boda podría definirse como un <<pacto para el progreso>>”, en palabras de Ángel Berenguer (op. cit., [1988], pág. 50).

<sup>436</sup> *Old Spain!*, Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, IV, pág. 914.

CONDESITA.- ¿Quiere usted contemplar el crepúsculo?

DON JOAQUIN.- Y quiero que el crepúsculo sea para nosotros una aurora<sup>437</sup>.

*Old Spain!* se compone de 3 actos (más los dos prólogos arriba mencionados); el tercero, a su vez, se divide en dos cuadros (lo que nos acerca a la división en cuatro actos de *La fuerza del amor*). No hay, sin embargo, división por escenas.

La obra comienza sin datos acerca de cómo son física o psíquicamente los personajes, reservándose las acotaciones y los apartes para cuestiones puramente orientativas<sup>438</sup>.

En el <<Prólogo>> inicial cabe destacar el deseo de nuestro autor por meter al espectador dentro de la convención teatral. Lejos de la estética naturalista, que pretende convertir el escenario en un trozo de vida, *Azorín* manifiesta su deseo de dejar claro ante el público que éste asiste a un espectáculo, donde la convención no ha de ser olvidada. Este <<Prólogo>> lo dice el Actor y nos recuerda esas loas antiguas en las que un personaje entraba en escena y explicaba la obra, amén de pedir perdón por los posibles errores que se pudieran cometer<sup>439</sup>. Tal Actor, en realidad, es un nexo entre escena y público e informa a éste de lo que va a acontecer; y guarda relación asimismo con una de las ideas de *Azorín* sobre el arte dramático, en el sentido de que, por ejemplo, la sala ha de estar iluminada para que público y actor se complementen, lo que exige que el espectador no confunda teatro y vida. En este aspecto al menos, la coherencia en nuestro autor entre teoría y praxis parece evidente.

Pero *Azorín* conoce muy bien la mecánica del teatro y sabe que un prólogo puramente informativo carece de todo interés, al menos en lo que a estructura dramática se refiere, por lo que introduce a un personaje de la obra, con lo que consigue dos cosas: la primera, trazar ya de una manera clara ambos mundos, el de la realidad y el de la

---

<sup>437</sup> Ibidem, pág. 914.

<sup>438</sup> En la acotación del Acto I, por ejemplo: "Al levantarse el telón se oye una flauta dentro".

<sup>439</sup> Dice el Actor: "Señoras y señores: El autor me encarga pida a ustedes, por adelantado, perdón por sus muchas faltas. Si ustedes no quieren..., no lo hará más" (*Old Spain!*, Prólogo, en *O. C.*, IV, pág. 864).

ficción; y la segunda, hace que el <<Prólogo>> sea una auténtica escena de teatro, con su conflicto latente entre el Actor y mister Brown<sup>440</sup>.

Le sirve también el <<Prólogo>> para disertar sobre algunos aspectos de su propia teoría teatral; y así nos enteramos por medio del Actor de lo siguiente:

Tenía yo el honor de estar diciendo que el director de escena y el autor han mantenido una empeñada discusión...; empeñada, pero, vamos, cordial... Una empeñada discusión sobre la obra que vamos a representar. El texto de la obra no es largo; pero hay varios cambios de decoración que exigen bastante tiempo. El director y el autor, y en esto están los dos de acuerdo, temen que el público se impacienta. Un público impaciente es siempre temible. Para ganar tiempo, ya que no se puede ganar otra cosa, el autor ha decidido suprimir el prólogo<sup>441</sup>.

El Acto I comienza con una conversación entre Marcela y su hija Lucita, dueñas de la casa de huéspedes donde vive don Joaquín. Añadamos que también *Brandy, mucho brandy* comienza con una escena familiar entre madre e hija, e igualmente la miseria y la falta de dinero es tema de conversación. La escena, en apariencia, es intrascendente y recuerda otros muchos textos de nuestro autor en los que se enfrentan un pasado esplendoroso y un presente mísero lleno de recuerdos. Sin embargo, la escena puede contener diversos planos significativos que no conviene omitir. Marcela llora al oír una flauta, porque eso le recuerda a su difunto marido:

LUCITA.- Pero, mamá, serénate. Eso no es razón.

MARCELA.- Sí es razón. Me acuerdo de tu pobre padre y me acuerdo de aquellos tiempos en que nosotros éramos otra cosa de lo que somos ahora.

LUCITA.- Sí; yo era entonces chiquita, pero yo también me acuerdo. Entonces éramos ricos. Ahora no lo somos. Pero ¿le pedimos nosotras nada a nadie?

<sup>440</sup> El Actor pretende que mister Brown abandone la escena y le deje hacer su trabajo, aunque éste último no le hace caso, si bien lo importante es la dualidad realidad/ficción: “¿Qué hace usted ahí, mister Brown? (...). Puede usted marcharse; márchese usted. (...); si usted no se marcha, yo no puedo continuar. (...)... usted no debe saber lo que estoy diciendo. (...). Porque si lo oyera usted, pues ya no habría comedia” (ibidem, págs. 861-862).

<sup>441</sup> Ibidem, pág. 862. Este juego parateatral, con determinados contenidos de teoría teatral, lo vemos también en *Judit* o *Lo invisible*, como veremos más adelante.



MARCELA.- ¡Tener una casa de huéspedes!...

LUCITA.- Tener una casa de huéspedes y ser tan decentes como lo sea el que más. ¡Qué importa que el trabajo sea uno u otro! La cuestión, mamá, es que el trabajo sea decoroso.

MARCELA.- ¡Tener una casa de huéspedes!

LUCITA.- ¡Dale! ¿Y qué más da tener una casa de huéspedes o una fábrica de sombreros o un obrador de plancha?

MARCELA.- Pero cuando me acuerdo de aquellos tiempos...

LUCITA.- Aquellos tiempos no son éstos. Tienes razón. Pero ¿es deshonra el vivir del trabajo?<sup>442</sup>.

Evidentemente (teniendo en cuenta lo anteriormente visto, el tema de la obra y las preocupaciones ideológicas de *Azorín*), con esta escena nuestro autor plantea ya el conflicto de la comedia y que puede rastrearse en otros textos: España ha tenido un pasado glorioso, pero en el presente esa pretendida gloria es sólo recuerdo. El trabajo, pues, se impone como una necesidad que nos salve y nos meta nuevamente dentro del progreso, de la historia; aunque son muchos los que prefieren delegar sus vidas en los sueños. Dice don Claudio, por poner un ejemplo de los muchos que hay<sup>443</sup>:

No, si yo no pido torres ni montones. Yo siempre digo: <<Señor, con unas cuantas pesetillas, pocas, muy pocas, para tapar las goteras de la iglesia de las Agustinas y que no se venga abajo la bóveda...; con unas cuantas pesetillas, me contentaba>>. Y esas pesetillas no vienen.

LUCITA.- La canción de siempre, don Claudio.

DON CLAUDIO.- Sí, mi canción de todos los días, y las pesetillas, dos mil o tres mil, no vienen. Y la bóveda de la iglesia se hunde<sup>444</sup>.

---

<sup>442</sup> Ibidem, págs. 865-866.

<sup>443</sup> De hecho, al final es todo el pueblo el que recibe las dádivas del multimillonario don Joaquín, quien publica la siguiente nota: "Sepan todos los habitantes de Nebreda que el abajo firmante promete: pesetas cien mil para la Catedral; doscientas mil para la Escuela de Artes y Oficios; trescientas mil para un hospital; doscientas mil para el Casino; doscientas mil, distribuidas en ocho premios de veinticinco mil, que habrán de ser sorteados entre los vecinos de Nebreda. Promete todo esto el abajo firmante si la Condesita de la Llana le concede el suspirado sí. El millón de pesetas se halla depositado en el Banco de España. Firmado, Joaquín González Moore. Nota: invito a los señores representantes de la Prensa a que hagan información de este suceso y prometo corresponder a su trabajo con mi especial gratitud" (ibidem, Acto III, Cuadro II, *Old Spain!*, Acto III, en *O. C.*, IV, págs. 902-903).

<sup>444</sup> Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 871.

El personaje de don Joaquín hará realidad éste y los demás sueños de los personajes, pero es una concesión al ideal; hasta cierto punto, es incluso una salida triste el hecho de que la felicidad venga a través no del trabajo sino de la limosna, de la caridad. Los argumentos ideológicos los explica con diáfana claridad y sencillez el marqués de Cilleros:

¿Son las máquinas la civilización? Dentro de un hombre quieto puede haber más actividad que dentro de un personaje frenético con los negocios industriales (...). Pensamiento, pensamiento; meditación, meditación... Toda la actividad de un hombre está ahí... Entre cuatro paredes se puede ser más activo y más feliz que en la más agitada de las ciudades (...). He estado en muchas capitales del mundo, y nunca me he sentido tan dentro de mí mismo, tan activo, como en este viejo pueblo castellano (...). ¿Es que la Humanidad tiene señalado un momento fijo para llegar a alguna parte? (...). La marcha de la Humanidad es indefinida. No tiene la especie humana una hora, repito, para llegar a ninguna parte. Da lo mismo llegar un poco antes que un poco después. Y lo que importa es cómo se llega; es decir, cómo se va llegando lentamente a lo largo de los siglos (...). Y ese ambiente de la vieja España que usted admira, y que al mismo tiempo le desagrada, es la tradición, la experiencia de incontables generaciones. Y la tradición no se improvisa. La tradición es la finura y el sentido de lo perfecto. Cuando yo veía que antes se llevaban de nuestras ciudades bellas portadas de edificios, y a veces viejos palacios enteros, yo lo deploraba; pero al mismo tiempo pensaba que lo que no se pueden llevar esos pueblos grandes y poderosos es el ambiente de perfección que ha creado esos palacios y esas ciudades<sup>445</sup>.

Sentido cristiano, sí, pero ajeno a los planteamientos que impone y exige el progreso. El conflicto, sin embargo, tras un Acto II intenso, desaparece en el Acto III, sin duda el más flojo de la obra, donde apenas hay conflicto dramático, pues todo él no es sino comprobar la reacción tanto del pueblo como de Pepita ante la oferta de don Joaquín. Si en el Acto I asistíamos a una presentación pausada del conflicto, expuesto desde distintos niveles, y de los personajes que intervienen en él, especialmente de don Joaquín, cuyo conocimiento nos llega a través de los demás, de la imagen que tienen de

---

<sup>445</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, págs. 893 a 896.

él; y en el Acto II la confrontación tradición / progreso alcanza su clímax; en el Acto III<sup>446</sup> asistimos a la fusión ideal entre ambas realidades.

A esto se refiere Enrique Díez-Canedo en la citada crítica, cuando recuerda que, ante el descontento que supuso en su estreno donostiarra los actos III y IV, y el Epílogo, *Azorín* los modificó para la siguiente representación en Oviedo, “pero después pareció oportuno volver a la forma primitiva, aligerándola en la parte final. Los dos actos se han reducido a uno y se ha suprimido el epílogo”. No obstante, el éxito de la obra “ha sido claro. Hubo aplausos en los tres actos, los más sonoros al final del segundo, los más débiles al terminar la comedia. También se aplaudieron en particular una escena del primer acto y un pasaje del segundo. El autor fue llamado repetidas veces al proscenio en todos los actos”.

En términos parecidos se expresan otros críticos, como *Floridor* en *ABC*, en la misma fecha de 4 de noviembre de 1926, cuando escribe que el “público testimonió con sus aplausos su admiración al ilustre escritor, dispensándole los honores del palco escénico repetidas veces, con especialidad en el acto primero y segundo, que fueron los más celebrados”.

El tiempo de la obra es actual, pero nos importa ahora señalar una característica más adelante desarrollada: la esencialidad del tiempo en nuestro autor. No nos referimos tanto al tiempo cronológico, por años, como al tiempo como concepto filosófico que entraña una forma de vida:

DON JOAQUÍN.- Y el tiempo va pasando. ¿No le parece a usted que no se debe perder el tiempo?

CONDESITA.- ¡Perder el tiempo! ¡Qué horror! El tiempo pasa... Dejémosle pasar.

DON JOAQUÍN.- Pero el tiempo es la vida.

CONDESITA.- La vida es pensar, sentir, ver pasar el tiempo.

DON JOAQUÍN.- Ver pasar el tiempo, ¡no! ¡Dominar el tiempo!<sup>447</sup>.

---

<sup>446</sup> A *Azorín* no le gustaban los actos terceros, ni los suyos ni los de ningún otro dramaturgo: “Lo que sucede es que todos mis terceros actos, son terceros actos truncados. Sí, <<se pierde la comedia>>, como decían los críticos. Se pierde la comedia al llegar el tercer acto. Pero es que todos los terceros actos, en todas las obras, son falsos (...). El acto que vale en una obra es el acto segundo (...). Lo que pase en el tercero, puede sustituirse siempre por otro acto en que pase cosa distinta” (*Valencia*, en *O. C.*, VI, pág. 123).

<sup>447</sup> *Old Spain!*, Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 890.

Por otra parte, entre ambas obras existen, por supuesto, diferencias, aunque si damos más importancia a las semejanzas es por destacar los objetivos de nuestro trabajo. Las diferencias más notables tienen que ver con el tiempo histórico y la renuncia en *Old Spain!* al detallismo en las acotaciones, muy vinculado a la cuestión del diálogo teatral, junto con todo el aparato arqueológico y erudito.

Lejos de *La fuerza del amor*, Azorín parece haber abandonado ya la arqueología, esto es, la recreación pretendidamente exacta, fiel, de una época anterior. E igualmente lejos de su primera obra, Azorín abandona el detallismo de las acotaciones y las explicaciones minuciosas y culturalistas<sup>448</sup>. En la citada nota que precede a la edición de la obra para los países de habla inglesa, titulada precisamente <<Las acotaciones>>, Azorín manifiesta lo siguiente: “En el arte del teatro, el diálogo lo es todo. Todo debe estar en el diálogo”<sup>449</sup>.

Aunque esta importancia que concede al diálogo, que le hace rechazar toda acotación y aclaración ajena a lo dicho por los personajes, poniendo como ejemplo supremo de tal técnica el teatro de Shakespeare y de Lope, entre otros, es para algunos críticos una idea que no acaba de manifestarse en su escritura teatral, donde lo literario acaba por superar e imponerse a lo puramente dramático, influido sin duda por tantas páginas escritas sobre asuntos semejantes en artículos, ensayos y novelas. De ahí que se le haya tildado en ocasiones de hacer un teatro muy literario, ya que el Azorín prosista siempre está presente. En el Acto II, hablando don Joaquín y Pepita, dice ésta:

En un día gris de Castilla -de esta tierra de Castilla cercana al país vasco-, en un día gris, ceniciento, de cielo bajo, ¡qué placer el estar en una ventanita contemplando el horizonte! No sabemos la hora que es; la luz es fina e igual durante todo el día; el cielo es de plata bruñida y el campo es verde. No pasa el tiempo. Hemos detenido el curso de las horas. No sentimos ni ansiedad ni pesar por nada. En nuestro espíritu hay tanta paz como en el campo y en la bóveda gris del cielo. ¡Y detrás de nosotros, detrás de nuestra

---

<sup>448</sup> Aunque no del todo, tendríamos que rectificar. En el Acto I asistimos al siguiente parlamento de don Joaquín: “Morir..., dormir... ¿Dormir? ¡Quién sabe! Soñar... Sí; ése es el problema. En ese dormir, ¿qué sueños se podrán tener?...” (*O. C.*, IV, pág. 877). Las referencias al famoso monólogo shakespeariano son abundantes en el teatro de Azorín.

<sup>449</sup> *O. C.*, IV, pág. 915.

personalidad, sentimos un pasado espiritual de siglos y siglos, que es lo que realza y ennoblece todas las cosas y todo el paisaje!...<sup>450</sup>.

Evidentemente, como señala Ricardo Doménech, resulta esta descripción “típicamente azoriniana, quizá demasiado <<literaria>> para ser dicha por un personaje teatral”<sup>451</sup>; aunque también se dan tales parlamentos en otros autores de la época; y así el citado crítico señala a continuación ciertas analogías con *El jardín de los cerezos* de A. Chejov.

Sin embargo, sería injusto dar la impresión de que *Old Spain!* se compone de párrafos de prosa puestos en boca de diferentes personajes; injusto y falso, puesto que en esta obra asistimos a un “experimento teatral muy interesante”, tal vez “el punto de partida de algo que necesita urgentemente nuestra abyecta comediografía. Dignificación escénica”<sup>452</sup>.

Buena prueba de ello es el siguiente diálogo entre don Joaquín y míster Brown, de claras resonancias vanguardistas y humorísticas, por definirlo de modo general, ya que en un capítulo posterior nos ocuparemos de tal tema. En él vemos también el esfuerzo de *Azorín* por renunciar a un diálogo pasado y experimentar con una lengua más cercana al espectador y más trabajada en su aspecto coloquial:

MÍSTER BROWN.- ¿Quién es usted, don Joaquín?

DON JOAQUÍN.- Yo soy un multimillonario, míster Brown.

MÍSTER BROWN.- ¿Cuántos millones tiene usted, don Joaquín?

DON JOAQUÍN.- Tengo treinta millones de dólares, míster Brown.

MÍSTER BROWN.- Présteme usted dos pesetas, don Joaquín.

---

<sup>450</sup> O. C., IV, págs. 890-891.

<sup>451</sup> Op. cit., [1968], pág. 396.

<sup>452</sup> Crítica a la obra de Antonio Espina, *El Sol*, 18 septiembre 1926. Aunque no todos los críticos coincidieron en tales juicios, y así, Arturo Mori dice que *Azorín* no puede ser un renovador, que “una comedia, un drama de *Azorín* no harán jamás crujir siquiera las maderas del teatro”, que “pertenece al grupo de los escritores no teatrales, como Ricardo León, como Pereda, como Armando Palacio Valdés”, y que vemos en él “no al autor, sino el crítico especializado que ha subido al escenario con el único fin de echarnos una cordial bendición literaria” (*La Esfera*, 16 octubre de 1926).

DON JOAQUÍN.- Old Spain, mister Brown!

MISTER BROWN.- ¡Turidu, don Joaquín!<sup>453</sup>.

Pero la diferencia más interesante, creemos, se encuentra en la conclusión final entre una obra y otra, más acorde en *Old Spain!* con el pensamiento de nuestro autor que con el propio desenlace de la obra. Si en *La fuerza del amor* Azorín alcanza el desenlace dentro de la lógica de las acciones que lo preceden, en *Old Spain!* el desenlace parece fruto, más que de la coherencia interna del conflicto, del pensamiento del monovero y de su deseo de encontrar una salida ideal a los conflictos entre tradición y

progreso, conflicto, en este sentido, muy vinculado a la sociedad española de la época, como años después se comprobará desgraciadamente. A este respecto importa destacar ahora, aunque lo analizaremos con mayor detenimiento más adelante, el desenlace de *La guerrilla*, obra tan próxima en el tiempo al inicio de nuestra guerra civil. Si en *Old Spain!* aún las posturas no se han radicalizado, y por ello se puede alcanzar un desenlace ideal, conciliador de ambas posturas; en *La guerrilla*, con muy claros referentes a la España inmediatamente anterior a la guerra, por más que se desarrolle en nuestra guerra de la Independencia, símbolo que también es utilizado por Rafael Alberti en su *Noche de guerra en el Museo del Prado*, el radicalismo ha llegado a un límite que hace inviable la conciliación, de ahí ese final trágico que supone la muerte de Marcel Leblond. La conciliación, parece decirnos Azorín, ya no es posible.

Pero aún estamos en 1926 y Azorín idealiza el desenlace en una comunión de los términos del conflicto. Tal vez por ello, esta unión ideológica se refleja igualmente en la forma de escritura. Verdad y mentira, realidad y ficción, pasado y futuro<sup>454</sup>. En alguna medida, el teatro posterior de nuestro autor intentará dar respuesta a estas cuestiones. Veámoslo.

---

<sup>453</sup> Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 879. ¿No encontramos, por otra parte, ciertas analogías con lo que años después será el teatro de un Jardiel o un Mihura, en cuanto a cierto tratamiento absurdo y humorístico de una lógica caricaturizada?

<sup>454</sup> "En *Old Spain* la comedia y la farsa se entrelazan", en palabras de Ángel Cruz Rueda (op. cit., [1930], pág. 245).

### 3.3. *Brandy, mucho brandy*

La problemática del surrealismo en el teatro es bastante ardua, especialmente dentro del teatro español de los años 20. Tema amplio e inabarcable, son en puridad muy pocos los estudios que tratan de mostrar el verdadero influjo que tal movimiento -o actitud artística- tuvo en la literatura española.

Por otra parte, en el concepto e influjo de lo surrealista faltan aún por sistematizar otros elementos que de forma palpable inciden en la utilización y desarrollo de tal movimiento en las artes, especialmente en el teatro, como apunta José Paulino Ayuso al tratar las influencias de las teorías de Freud en el arte escénico, señalando de modo “muy provisional” tres:

1º.- *La novedad*. Escritores y artistas encuentran ahí un apoyo para superar el teatro que consideran conformista, realista, con problemas tratados siempre del mismo modo. Freud ofrece un caudal nuevo de cuestiones. Y lo nuevo es lo moderno.

2º.- *Los aspectos tradicionales pueden verse aún con una profundidad inédita*: caracteres de los personajes, conflictos afectivos, diálogo... (...). Aprecian la posibilidad de mostrar la relación implícito/explicito, inconsciente/consciente (...). Por ello, lo nuevo es también lo más profundo y complejo.

3º.- Encuentran una justificación a tendencias ya vigentes, poéticas o dramáticas, en este <<paradigma de credibilidad>>, que se presenta con rango de conocimiento científico. Allí hay un fundamento tanto para la representación de los sueños como para crear un teatro subjetivo, porque el inconsciente es un escenario, los sueños una representación y el teatro puede borrar unos límites inexistentes, igual que la mente, entre realidad y fantasía<sup>455</sup>.

Que mucho de lo señalado por el crítico está íntimamente relacionado con parte del teatro de *Azorín* se puede comprobar si leemos *Brandy, mucho brandy* o *Angelita*,

---

<sup>455</sup> Op. cit., [1996], pág. 83

por citar dos ejemplos claros, donde el juego de lo inconsciente y consciente o el del sueño y vigilia son parte esencial de ambas obras.

Además, como apunta E. Inman Fox, gran parte de la crítica niega que haya un teatro estructurado en forma surrealista, o que tal teatro haya jugado un papel importante en el teatro experimental, sin entrar a considerar el hecho de que: “Con el teatro experimental de las primeras décadas de este siglo es absolutamente necesario separar el contenido literario de los principios de la técnica dramática, y es en ésta donde encontramos las novedades”<sup>456</sup>.

Aunque *Azorín*, en estos años, era ya un escritor con una producción extensa y consolidada, con títulos que lo definen, debemos recordar que es en estos momentos cuando su obra da un giro importante, con la elaboración de nuevas obras que ensayan en lo fundamental una nueva forma literaria<sup>457</sup>, en el afán de nuestro autor de arrimarse a las nuevas tendencias que se suceden en Europa y sólo tímidamente en España.

De hecho, a partir de aquí sus obras comenzarán a llamarse <<Nuevas Obras>> y pasarán a integrarse en Biblioteca Nueva, editada ésta por un nuevo editor también, José Ruiz-Castillo. Desde *Félix Vargas*<sup>458</sup>, de 1928, hasta *Pueblo*, de 1930 -libros y fechas que marcarían de algún modo el principio y final de esta etapa-, dos libros de 1929 nos interesan sobre manera: *Blanco en azul* y *Superrealismo*<sup>459</sup>. Este último, una <<pre-novela>>, ya indica desde el título el camino por el que se desea transitar; el primero, un libro de cuentos, participa de algunas técnicas próximas al drama, que analizaremos en el Apéndice 3º.

Sin embargo, el teatro de *Azorín*, en estos tiempos de cambio y nuevas formas literarias, tendrá un matiz particular, no semejante al resto de su obra, ya que dicha “renovación tuvo, sin embargo, en este campo, un sentido distinto al que quiso asignársele en las obras antes citadas”, pues en ningún caso “se trató, efectivamente (...),

<sup>456</sup> Op. cit., [1968], pág. 382.

<sup>457</sup> En palabras de F. Sáinz de Bujanda, “la producción azoriniana asumió, a partir de 1928, nuevos derroteros. Quiso el autor emprender, a partir de entonces, un camino de renovación, y fue tan radical el propósito que afectó a todos los aspectos de sus libros” (op. cit., [1974], págs. 116-117).

<sup>458</sup> Denominado después *El caballero inactual*. Según Ángel Cruz Rueda, porque semejante título “ofrece más atractivo, sin duda, que el nombre y el apellido de Félix Vargas” (<<Notas Preliminares>>, en *O. C.*, V, pág. 9).

<sup>459</sup> Titulado después *El libro de Levante*, por indicación de Ángel Cruz Rueda: “Si al presente desmerece el título, culpeseme por habérselo rogado al querido maestro. Mas no nos parecía adecuado el rótulo de antaño para la descripción de la tierra nativa” (<<Notas Preliminares>>, en *O. C.*, V, pág. 14).



de renovarse <<a sí mismo>> (...), sino de renovar el concepto y las técnicas del teatro”<sup>460</sup>.

En este sentido, M<sup>a</sup> Francisca Vilches y Dru Dougherty explican que tal vez fue “este ambiente favorable a los experimentos lo que animó a *Azorín* a estrenar obras tan poco convencionales como lo eran *Brandy, mucho brandy* y *Old Spain!*, y a polemizar, desde las columnas de *ABC*, sobre el teatro nuevo y el papel de la crítica en su renovación”<sup>461</sup>.

Pero importa también apuntar el contexto en que surge y tratará de consolidarse esta literatura que convienen todos en llamar, en un principio y a falta de criterios unificadores, *superrealista*. Así, la inestabilidad del país en todos sus ámbitos se refleja igualmente en el arte y, concretamente, en el teatro, donde la pugna entre lo viejo -lo considerado tradicional- y lo nuevo -lo que viene de fuera, el elemento externo y ajeno- es ciertamente desigual<sup>462</sup>.

Como ya hemos visto en un apartado anterior, *Azorín* y otros escritores e intelectuales se empeñaron en importar y hacer triunfar sobre las tablas españolas una nueva concepción dramática, una nueva forma de hacer teatro, tanto en su condición de <<Texto literario>> como de <<Texto espectacular>>. El objetivo era sencillo: airear nuestra escena y renovar lo que ya no era sino un teatro caduco, repetitivo y anclado en un pasado que lo convertía en inmovilista<sup>463</sup>; este teatro, no obstante, pretendía y conseguía agradar a un público fundamentalmente burgués -con mayoría de mujeres y personas mayores-, con gustos e ideales difíciles de modificar.

<sup>460</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 120.

<sup>461</sup> Op. cit., [1997], pág. 351. No obstante la importancia que este “ambiente favorable” tuviera en nuestro autor, lo cierto es que *Azorín* ya llevaba años manifestando una actitud crítica tanto ante la necesidad de renovación del teatro español como ante el papel que la crítica tenía que jugar en todo ello; lo que no es óbice para que el nuevo ambiente radicalizara más su postura.

<sup>462</sup> “Ello no se debe a falta de talentos, sino a la gran vitalidad y a la inexpugnable vulgaridad burguesa del teatro comercial a lo largo de este período. A pesar de que se escribieron obras dramáticas interesantes, pocas veces fueron puestas en escena con éxito. El teatro vivo opuso una tenaz resistencia y contrarrestó las tendencias del siglo XX orientadas hacia un teatro experimental y minoritario (...). Pero en la escena española, escritores de esta talla quedaron casi totalmente eclipsados por una interminable sucesión de dramaturgos populares monstruosamente fecundos que tuvieron el don de dar a su público exactamente lo que él quería” (Gerald G. Brown, op. cit., [1983], pág. 190).

<sup>463</sup> “No hay que olvidar cuál es el teatro que domina los escenarios españoles: en el mejor de los casos, Benavente y los Quintero (...); en la mayoría de los casos, un teatro sencillamente monstruoso” (Ricardo Doménech, op. cit., [1968], pág. 392).

En los años 20, sobre todo en los finales, el intento renovador se busca a través del surrealismo, o, mejor dicho, a través de este apelativo que escritores e intelectuales entendieron de formas diversas<sup>464</sup>. Basta echar una ojeada a la vida literaria de la época para constatar la desorientación que, en general, reinaba entre unos y otros a la hora de entender o explicar la esencialidad de dicho movimiento<sup>465</sup>.

Precisamente con el término “desorientación” define nuestro autor la razón de ser del surrealismo en el teatro. En un artículo publicado en *ABC* el 27 de octubre de 1927 y titulado precisamente así, <<Desorientación>>, nuestro autor asegura lo siguiente: “¡Desorientación! Esa es la más noble, fina y exquisita labor del artista: la labor de desorientar. Y en la desorientación estriba la recompensa más alta del dramaturgo”<sup>466</sup>.

Y al final se queja del inmovilismo en el teatro español, de la tardanza con que acoge dicha “desorientación”, esto es, el surrealismo: “¿Y el teatro? ¿Cuándo comienza la desorientación en el teatro? ¿Será posible que, después de tantos años, todavía estemos esperando la peregrina, la maravillosa, la salvadora desorientación?”<sup>467</sup>.

Conviene recordar que el surrealismo tiene un claro referente histórico, que tiene que ver con el rechazo, en líneas generales, de una realidad, pretendidamente objetiva, que, en Europa y todo el mundo occidental, se manifiesta con toda su crueldad con la Primera Guerra Mundial<sup>468</sup>. El rechazo a lo que significó la guerra, con sus miles de muertos, miserias y derrumbe de los ideales y estructuras de una sociedad ya caduca, provocó una huida de lo aparente, de lo que se entendía hasta entonces por evidente, que, como no podía ser menos, tuvo su claro reflejo en el teatro.

---

<sup>464</sup> “Efectivamente, el término *surréalisme* ha recibido en España los más variados tratamientos: superrealismo, hiperrealismo, suprarrealismo y subrealismo, han sido los más frecuentes y en todos hay un evidente e intencionado matiz descalificador” (en la <<Introducción>> de la revista *Litoral*, 174-176, 1987, pág. 17).

<sup>465</sup> En un capítulo posterior analizaremos la controversia que se creó a partir de 1927 sobre lo que se entendía por surrealismo.

<sup>466</sup> *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, págs. 127-128.

<sup>467</sup> *Ibidem*, págs. 130-131.

<sup>468</sup> “La guerra, con sus terribles dolores, con sus angustias, que se extendían a todo el planeta; con su meditar doloroso sobre la realidad, ha hecho que el espíritu, en odio a esa misma realidad, se distancie del ambiente cotidiano, en su aspecto auténtico, y busque un poco de consuelo, de regocijo, de compensación, en el reflejo deformado de la vida. Y no sólo en esa deformación, sino en categorías, en temas, en asuntos que se habían llevado todavía sistemáticamente, con deliberación, en los tiempos modernos, a la escena” (*Azorín*, <<Autocrítica a *Brandy*, mucho brandy>>, *ABC*, 17 de marzo de 1927, en *O. C.*, IV, págs. 923-924).

De hecho, uno de los grandes males que *Azorín* achaca al teatro español es su falta de conexión con la realidad<sup>469</sup>, concretado en el hecho de que, tras un suceso tan crítico como la Primera Guerra Mundial, no podía hacerse un teatro como si nada hubiera pasado, pues para que el teatro se manifieste plenamente “se necesita que los datos de la realidad cotidiana y la de la realidad social en que se apoya ese conflicto [dramático] sean incommovibles”<sup>470</sup>.

De ahí, su rechazo a la situación dramática española<sup>471</sup> y su justificación del nuevo arte surrealista como apropiado para reflejar la nueva realidad: “Apartados de la realidad, forzosamente teníamos que buscar y era preciso que encontráramos una realidad en la literatura que satisficiera nuestros anhelos estéticos. Al naturalismo sucede el super-realismo”<sup>472</sup>.

Aunque hemos de destacar también que no “es muy lúcido el conjunto de estudios sobre el teatro que pudiéramos llamar surrealista”, y “más que de obras propiamente tales, nos las habemos muchas veces con piezas que incorporan elementos surrealistas a un discurso dramático de tipo simbolista o, simplemente, realista”<sup>473</sup>.

De todas formas, el término surrealista no se entendía en la España de la época de la misma manera y con la precisión que en otros ámbitos y geografías. Y aunque fue prematura la adscripción de muchos autores a tal movimiento, en puridad tendríamos que utilizar una denominación genérica como <<vanguardia>> para situar y entender gran parte de la literatura y de los autores pretendidamente surrealistas del momento; ésta, además, también encontrará las mismas dificultades para desarrollarse y llegar al público<sup>474</sup>.

---

<sup>469</sup> Ya hemos visto cómo para nuestro autor resulta crucial la comunión entre sociedad y teatro, público y dramaturgo, por lo que tales palabras no hacen sino reafirmar la coherencia de su pensamiento.

<sup>470</sup> *Azorín*, <<Una obra y un estreno>>, en *La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1192.

<sup>471</sup> “En estos días, en esta época de transición sucede que hartos el público en parte, si no todo, de la antigua fórmula dramática, ansía una renovación; pero al mismo tiempo los actores y empresarios, temerosos de lo nuevo, no se arriesgan a la aventura necesaria de ir francamente, decididamente, hacia la innovación. Y en este titubeo, en esta perplejidad, pasan los años, desgraciadamente, mientras ya en toda Europa son fórmulas vivas, fórmulas auténticas, fórmulas innegables aquellas que emplean los dramaturgos que obedecen a la nueva tendencia superrealista” (ibidem, págs. 1195-1196).

<sup>472</sup> Ibidem, pág. 1194.

<sup>473</sup> V. García de la Concha, <<Introducción al estudio del surrealismo literario español>>, en *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 9-27, pág. 27.

<sup>474</sup> “El concepto de vanguardia se enarbó con enorme inmediatez. Aquellos que no veían posibilidad de estrenar por norma debían ampararse en teatros íntimos, agrupaciones que no miraban los resultados de taquilla como objetivo principal (...). También los intelectuales madrileños de los años 20 empezaron a reunirse en casas particulares (...), para poder hacer y experimentar el teatro que quisieran. Esto no

El 31 de marzo de 1927, el periódico *ABC* lanzó una pregunta acerca de qué era el “superrealismo”; en la respuesta de escritores e intelectuales veremos la diversidad, confusión e incluso desatinos<sup>475</sup> que tal movimiento suscitó en nuestro país. Pero nos importa ahora la opinión de nuestro autor:

¿Qué es el superrealismo? Nadie lo sabe; nadie lo sabrá nunca. Pero en los momentos en que, gastada una estética anterior, se siente la necesidad de otra nueva, lo de menos son los documentos en que se exponga la doctrina innovadora<sup>476</sup>.

Es decir, junto a la renovación, está la idea de que no importan tanto los documentos teóricos que definen el nuevo movimiento. En España, en efecto, no los hubo, sino que, como indica *Azorín*, cada artista usó aquello que en un momento determinado le servía. En este sentido, *Azorín* ve más el surrealismo como un ambiente que como un movimiento cerrado.

De este modo, como reflejo quizá del ensueño, de esa nueva realidad suspirada por A. Breton<sup>477</sup>, *Azorín* apenas si profundiza en su sentido y esencia<sup>478</sup>, más allá de aceptarlo como algo evidente, que está ya instituido en la sociedad y arte europeos y que, más tarde o más temprano, llegará a nuestro país<sup>479</sup>.

Aunque sería injusto y falto a la verdad negar lo surrealista en *Azorín* sin negar al mismo tiempo tal condición al resto de la literatura española, en la medida en que hay

significó que no estrenaran en salas comerciales llegado el momento, pero sí que, cuando lo hacían, tenían cierto carácter extraordinario” (César Oliva y Torres Monreal, op. cit., [1990], pág. 354).

<sup>475</sup> Por poner sólo un ejemplo significativo de la ligereza con que es definido el movimiento surrealista en España, valgan las siguientes palabras de Muñoz Seca: “Yo no entiendo el superrealismo nada más que como una visión que está sobre todo lo que sea normal, y como todo lo que está sobre la normalidad es gracioso, el superrealismo no puede existir nada más que en lo cómico” (citado por Ángel Cruz Rueda, op. cit., [1930], pág. 267).

<sup>476</sup> <<El superrealismo es un hecho evidente>>, *ABC*, 7 de abril de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 103.

<sup>477</sup> *Manifeste du surréalisme*, Editions du Sagittaire, chez Kra, Paris, 1924.

<sup>478</sup> “Sólo con leer los artículos de *Azorín* está claro que no entendía el alcance del superrealismo, ni en la teoría ni en la práctica. Para él fue poco más que antirrealismo, fantasía e idealización, sueño y misterio” (E. Inman Fox, op. cit., [1968], pág. 381).

<sup>479</sup> “El superrealismo es un hecho evidente. Aspiración que flota en la atmósfera espiritual, acabará por imponerse. No lo dudemos. Con jóvenes y sin jóvenes, con viejos y sin viejos, el superrealismo entrará de lleno en el arte. Con jóvenes y sin jóvenes, con viejos y sin viejos, el teatro en España marchará hacia su transformación a impulsos del superrealismo” (*Azorín*, <<El superrealismo es un hecho evidente>>, *ABC*, 7 de abril de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 105).

una “falta de cualquier desarrollo histórico real del surrealismo como movimiento en España. No hubo exponentes autoproclamados del surrealismo, ya fuera como una <<escuela>>, como imitadores de la francesa o como escritores independientes”<sup>480</sup>. Tampoco hubo revistas que pudieran catalogarse como tales<sup>481</sup>.

Estamos, pues, ante una literatura que careció tanto de escritos teóricos sobre el surrealismo como de agrupaciones de escritores que se acogiesen bajo tal término, debido “más a la naturaleza de su vanguardia literaria que a cualquier fracaso para explotar las posibilidades de una nueva estética. Los escritores españoles no se sentían inclinados hacia los esfuerzos colectivos, y prefirieron canalizar sus energías a través de una amplia variedad de formas artísticas individuales”<sup>482</sup>.

Aunque es con el movimiento surrealista, de las vanguardias en general, cuando España, tras un rechazo de siglos, comienza a hacerse receptiva a las modas extranjeras<sup>483</sup>, aunque ello no signifique que participe plenamente en tales vanguardias. Un ejemplo bastante esclarecedor lo ofrecería la *Generación del 27*. Pero lo cierto es que la vanguardia, las diferentes vanguardias europeas, sí encontraron su eco en España, discutiéndose y publicando en revistas y periódicos sobre las nuevas modas, aunque nunca encontraron el suficiente eco como para formar un corpus teórico y un grupo fácilmente identificables.

No obstante, aunque coincide temporalmente con el famoso *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, lo cierto es que tal denominación es sólo aplicable en parte a los escritos de los años 20 en España. Por poner un ejemplo, si consideramos el esperpento de Valle-Inclán como una respuesta, aunque sea sólo en parte, nacional y particular a las vanguardias europeas, no podemos desligar el fuerte influjo de lo social, humano, como ocurre con *Azorín*, en el que lo social es un elemento

---

<sup>480</sup> Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972, pág. 9.

<sup>481</sup> Salvo *La Gaceta del Arte*, que funcionó en Santa Cruz de Tenerife entre 1932 y 1936 (citada por Guillermo de Torre en su clásico *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols., Guadarrama, Madrid, 1974, como recoge en nota Paul Ilie, op. cit., [1972], pág. 9).

<sup>482</sup> Paul Ilie, op. cit., [1972], págs. 10-11.

<sup>483</sup> Véase R. Buckley y J. Crispin, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

inseparable de su arte y condición humanos, ya manifiesto en sus primeros escritos<sup>484</sup>.

Por otro lado, la particularidad hispana respecto a las vanguardias se hace patente con sólo ojear los comentarios a las obras de autores del momento, pues en todos ellos surgen las mismas cuestiones: ¿es surrealista o sólo en parte?; y si lo son sólo en parte, ¿en qué obras y en qué medida en cada obra?; ¿con qué caracteres y particularidades?; etc. En definitiva, lo único que puede unirlos a todos es la huida de la realidad y la búsqueda de otra alternativa menos atroz y contundente; también les une, digámoslo, su gran cultura y su conocimiento de la literatura pasada y presente, nacional o extranjera.

No olvidemos, por otra parte, como ya señaló Guillermo de Torre, la separación, en cualquier caso, entre la teoría surrealista y lo que realmente se consiguió en los textos.

Esta especial recepción en nuestro país a las vanguardias, como hablábamos antes, vendría, en primer lugar, desde el ámbito de la poesía, con noticias sobre diversos autores y tendencias en diferentes revistas, como *Trossos* o *Prometeo*.

Por otra parte, movimientos como el Modernismo o el vanguardismo *Vltra* suponen unos antecedentes que, de alguna forma, condicionan la posterior asimilación y desarrollo del movimiento surrealista en nuestro país, que alcanza su cenit con la *Generación del 27*, o, mejor dicho, con algunos miembros y determinadas obras de dicha generación y de otro autores del momento.

En *Azorín* el surrealismo no es, a grandes rasgos, sino un rechazo a la estética naturalista. Y éste es, quizá, el problema del surrealismo en España, que se ve como un rechazo a algo anterior y no en su función social, ideológica y estética, como una respuesta a un nuevo e incierto contexto histórico.

---

<sup>484</sup> Podemos leer en *Diario de un enfermo*, de 1900: "De cuando en cuando, cojo un periódico... Lo dejo; no puedo leer. ¿Para qué leer? En un rincón yace el montón de periódicos con sus fajas intactas... El montón crece, crece implacable. En la penumbra del crepúsculo, su mancha blanquecina me da espanto. Es el dolor humano; es el dolor universal: lágrimas, sollozos, súplicas, imprecaciones, fragor de armas, estruendo de fábricas, sombras silenciosas, pálidas, extenuadas, que pasan y pasan..." (*O. C.*, I, pág. 732). Y más adelante: "Esta mañana, un viejo, enfermo, tembloroso, escuálido, pedía limosna en la puerta... Yo he visto en su cara las huellas de seculares amarguras y seculares llantos. Yo he visto en su cara la Humanidad esclava, doliente y gemidora en los pasados siglos: la Humanidad esclava, doliente y gemidora en los futuros siglos" (*ibidem*, pág. 733).

Esta falta de profundización en el concepto del surrealismo es nota dominante en los años 20 en nuestras Letras<sup>485</sup>.

De hecho, tendríamos “que partir de la base de que el surrealismo español (...) es algo muy especial y, en muy pocos aspectos, similar a lo que los franceses pretendieron y consiguieron. Un buen sector de la crítica más prestigiosa (...) niega la existencia de un surrealismo español puro, y es que los acercamientos (...) a tal estética mantienen una tensión dramática humana y humanizadora, en ocasiones tan tremendamente apasionada (...) que resulta algo alejada, desde luego, de la escritura automática, de la incoherencia onírica, de la irracionalidad fría y del automatismo psíquico”<sup>486</sup>.

Viene a colación todo lo anterior por la pretendida adscripción de nuestro autor al surrealismo y por el estreno de *Brandy, mucho brandy*, que provocó distintas reacciones en cuanto a su contenido surrealista; aunque, con independencia de la adscripción o no de ésta y otras obras de Azorín al surrealismo, es evidente que nuestro

---

<sup>485</sup> Jesús García Gallego, hablando de lo que entiende por surrealismo y de los distintos grupos que pueden encuadrarse más o menos dentro de tal movimiento, llega a decir que “se produjeron adhesiones incondicionales [al surrealismo] desde una ingenuidad que raya la ignorancia”, citando a Azorín como ejemplo (*Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del veintisiete*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1989, pág. 12). Aun así, como señala Bárbara Sheklin, “Azorín fue el dramaturgo que más escribió acerca del nuevo movimiento” (<<El teatro surrealista español>>, en *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 327-351, pág. 335). El tema, evidentemente, supera los límites de nuestro trabajo, aunque creemos conveniente citar una mínima bibliografía sobre el problema del surrealismo en la literatura española. A los ya citados de R. Buckley y J. Crispin; García de la Concha; García Gallego; y de Paul Ilie; añadir: Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1946; Francisco Aranda, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981; Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971; Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1976, 6ª edición; Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Istmo, 1981; Luis Cernuda, *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid, 1957; Antonio P. Cifarelli, <<Azorín e il surrealismo in terra di Spagna>>, en *Letterature Moderne*, VII, 1957, págs. 751-754; Juan Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1953; Andrew P. Debicki, *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1981, 2ª edición; Manuel Durán, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, 1950; J. García Gallego, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, A. Ubago editor, Granada, 1984; R. Gullón, *Balance del surrealismo*, La isla de los ratones, Santander, 1961; A. Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama, 1980; Robert Lott, <<Azorín's Experimental Period and Surrealism>>, en *PMLA*, LXXIX, 1964, págs. 305-320; C. B. Morris, *Surrealism and Spain (1920-1936)*, Cambridge University Press, 1972; D. Pérez Minik, *La facción surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975; José Mª Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, 1952; Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress, Madrid, 1992 (coordinadoras y editoras) y *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Fundamentos, Madrid, 1997; Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, 1957; Concha Zardoya, *Poesía española contemporánea*, Madrid, 1961; *Surrealismo. El ojo soluble*, *Litoral*, 174-176, 1987.

<sup>486</sup> F. Díez de Revenga, *Ultraísmo, Creacionismo ¿y Surrealismo? en Gerardo Diego*, Los Cuadernos del 27, 1, Murcia, 1985, pág. 4.

autor intenta una aproximación a esas nuevas formas que se experimentan en Europa con la escritura de unas obras que albergan en su interior caracteres inequívocos de los nuevos tiempos. En este sentido, y en relación a lo tantas veces defendido acerca de la “unidad esencial” de la obra de *Azorín* y de la peculiaridad íntima que encontramos en todas sus obras, desde la primera a la última, tal vez podamos atribuir a nuestro autor lo que F. J. Díez de Revenga atribuye a Gerardo Diego, al afirmar que “no hay etapas (...) sino facetas de su producción poética que evolucionan a lo largo del tiempo y reciben, incluso, contaminaciones de otros estilos, de otras pasiones poéticas”<sup>487</sup>. De este modo, podrían explicarse los rasgos comunes de la obra azoriniana, que se suceden en el tiempo, y la utilización de aquellos otros más dependientes de otras “contaminaciones”, en este caso, el surrealismo, que no se significaría como poética unitaria sino como toda una serie de elementos que poder utilizar.

Y todo lo anterior, al margen de que los intentos resulten fructíferos o no, como pone de manifiesto José Paulino Ayuso:

La aproximación de *Azorín* al superrealismo y al psicoanálisis proviene de su convicción del agotamiento de las formas tradicionales y realistas de hacer teatro en España. Se plantea la necesidad de un teatro interior, proyección de la subjetividad, tratando las categorías de espacio y de tiempo con la libertad del movimiento psíquico, de la fantasía y del ensueño. (Desplazamientos en el tiempo, sueños premonitorios o explicativos de los deseos ocultos, lugares que parecen imágenes del inconsciente, como la casa encantada...). En este sentido, la coincidencia con la teoría del psicoanálisis merece ser destacada. Quizá la exigencia de autonomía en lo psíquico en Freud sea también la clave que posibilita la libertad dramática de *Azorín*, ya que la escena puede presentarse como un espacio absolutamente simbólico, donde el espectador debe prescindir de las leyes y principios conscientes reguladores para entregarse a una fascinante identificación con un personaje en su aventura interior<sup>488</sup>.

Uno de los primeros estudiosos del teatro de *Azorín*, Guillermo Díaz-Plaja, ya dedicó un capítulo a esta cuestión, destacando, más que el surrealismo, un

---

<sup>487</sup> Ibidem, pág. 3.

<sup>488</sup> Op. cit., [1996], págs. 76-77.



“desvanecerse”, pues “la obra de *Azorín* parte de sensaciones, de reacciones ante la materia. Y toda la obra de *Azorín* consiste en tomar este punto de partida, para evadirse y montar en el aire su sueño suprarreal”<sup>489</sup>.

En cualquier caso, se considere surrealista o no esta comedia de 1927, es necesario que estudiemos los mecanismos que la conforman, para concretar después el modo en que está concebida y su desarrollo ulterior.

En la mencionada <<Autocrítica>> a la obra, publicada pocas horas antes del estreno en *ABC*, escribe *Azorín*:

En la obra que yo quisiera haber escrito, la acción sería sencilla, sobria, sumaria. El público no habría de esperar en ella una intriga complicada, peregrina. El primer acto sería una farsa grotesca, jovial; el segundo sería una transición para el tercero; todavía en ese segundo acto, lo grotesco lucharía para no desaparecer de la comedia. Pero en el tercer acto, la farsa habría sido vencida. Los personajes todos vivirían en un ambiente de patética irrealidad.

El problema complejo del ser o del no ser atormentaría a un alma femenina. No sabría esta débil mujer si la realidad es, en efecto, realidad o es ensueño. La ilusión la impulsaría a la aventura peligrosa; pero, desconocedora de sí misma, de su propio corazón, no sabría si tenía o no fuerzas para realizar ese deseo. Y en esta atmósfera de irrealidad, de fantasía, de ensueño, en que no se sabe si los muertos viven o si los vivos están muertos, acabaría la obra.

Y en una obra así, el diálogo habría de ser cosa esencial<sup>490</sup>.

Veamos, pues, cómo es *Brandy, mucho brandy* y en qué medida se cumple la teoría que sustenta la obra, además de señalar los elementos que la relacionan con el resto del teatro de *Azorín*.

---

<sup>489</sup> Op. cit., [1936], pág. 39. Aunque posteriormente admite que en nuestro autor lo suprarreal “está en esencia y potencia. Aun cuando no esté todas las veces en presencia. Es una postulación de extrarrealidad de *más allá* de tipo claramente romántico, que *Azorín* va ahincando en su obra, acercándose cada vez más a los paisajes del sueño” (ibidem, pág. 47).

<sup>490</sup> O. C., IV, pág. 924.

Del mismo modo que *La guerrilla, Brandy, mucho brandy* tuvo muy mala acogida, tanto de público como de crítica<sup>491</sup>; es más, hasta los incondicionales de nuestro autor admitieron de un modo u otro lo fallido de la comedia. A este respecto, resulta sumamente importante la crítica que escribe Enrique Díez-Canedo a la obra en el diario *El Sol*, el 18 de marzo de 1927. La crítica, en realidad, es un juego en el que se habla de muchas cosas, excepto de la obra. El crítico, cuando se dirige a escribir la crítica, se topa con un conocido que ha visto la obra y reniega de ella, tocando el tema de los críticos y asegurando, entre otras cosas, que “a ver si os deja en paz a los críticos”; y que nuestro autor “no es hombre de teatro”. A continuación, en la redacción del periódico, un compañero le asegura que la obra es malísima, asegurando el famoso crítico: “La comedia de *Azorín* tiene algo muy bueno: el autor. *Azorín* es uno de nuestros más grandes escritores. Leed sus libros, aunque no veáis ¡*Brandy, mucho brandy!*”.

Tampoco se muestra más compasiva la crítica de *ABC*, del 18 de marzo de 1927, en la que, tras asegurarse que la obra está influida “por el teatro superrealista, por las teorías freudianas y por las mismas inquietudes espirituales que animan el ideario de Lenormand”, se corrobora que el “juicio del público fue francamente desfavorable para la obra de *Azorín*, que no tuvo ocasión de salir a escena”.

La historia de la obra es la siguiente:

Don Cosme y su familia, su mujer Dorotea y su hija Paula, anhelan ser ricos<sup>492</sup>, pues en el dinero cifran su felicidad. Sin embargo, sus sueños se desvanecen día a día, cuando el padre entra por la puerta sin haber conseguido nada<sup>493</sup>. Hasta que un tal mister Fog aparece un día en sus vidas y les da noticia de la muerte de un tío lejano de don Cosme, que, tras abandonar España siendo aún un muchacho, emigró a Calcuta y consiguió una importante fortuna, que ahora les lega. El sueño, pues, parece hacerse realidad -pero nuevamente no gracias al trabajo, sino a un regalo, como en *Old Spain*-, pero han de cumplir tres condiciones -en *Old Spain!*, una, que ella se casara con él: primera, que el retrato del difunto “ha de estar siempre en el comedor de la casa”<sup>494</sup>;

<sup>491</sup> Lo que parece prever nuestro autor en la citada <<Autocrítica>>, al preguntarse ciertamente de modo enfático: “¿Es que puedo yo, acaso, esperar alguna sorpresa de la crítica?” (*O. C.*, IV, pág. 925).

<sup>492</sup> En palabras de doña Dorotea, “vivir en una buena casa, tener comodidades, no sentir los ahogos que sentimos” (*Brandy, mucho brandy*, Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 927).

<sup>493</sup> “LAURA.- Papá trabaja para conseguir eso que dices.

DOÑA DOROTEA.- Trabaja, sí; pero es como si no trabajara” (Ibidem, Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 927).

<sup>494</sup> Ibidem, Acto II, pág. 941.

segunda, que se celebre cada año “en el comedor donde ha de estar mi retrato, una comida a mi memoria (...). Dispongo que la comida de que hablo se celebre en el aniversario de mi fuga de la casa paterna y de mi marcha a la India [día de Difuntos]. A la comida asistirán sólo los miembros de la familia. Los comensales, para mayor solemnidad, habrán de vestir de etiqueta”<sup>495</sup>; y tercera, que míster Fog viva con ellos, pues es el “encargado de velar porque se cumpla la cláusula del retrato”<sup>496</sup>.

Son ya ricos, pero la tan ansiada felicidad no llega. Las condiciones impuestas los aniquilan<sup>497</sup>. De este modo, el título de la obra haría referencia a la salida, no natural, que todos los personajes buscan para paliar la amargura de sus vidas, vidas boyantes económicamente pero infelices<sup>498</sup>. Entre tanto, Paula, que es una soñadora, ve que pueden ser reales todas sus fantasías, y sueña con evadirse y huir lejos, según le dictan sus deseos, pero finalmente, tras una mínima tentativa, vuelve a casa, a su vida de siempre, a la de antes de ser rica<sup>499</sup>.

Conviene ahora traer a colación el juicio que le merece a nuestro autor una obra francesa estrenada en París, en relación con dos de los aspectos característicos de su teatro, la inspiración libresca y su deseo de importar el teatro extranjero, acomodándolo a la sociedad española del momento.

En su artículo el <<Feminismo en el teatro>>, publicado en *La Vanguardia* el 15 de abril de 1913, a propósito del estreno en Francia de *La mujer sola*, de Brioux, recuerda nuestro autor la obra de Villiers *La Revolte*, donde un hombre “bonachón, llano, pacífico”<sup>500</sup> está casado con una mujer, Isabel, y ésta decide irse, divorciarse, pues vive “en un ambiente espiritual de idealidad y de generosidad”<sup>501</sup>. La mujer, que busca

<sup>495</sup> Ibidem, Acto II, pág. 942.

<sup>496</sup> Ibidem, Acto II, pág. 943.

<sup>497</sup> “No puedo; no puedo soportar esa mirada, la mirada del retrato... ¡Horrible, horrible!...”, que dice don Cosme (ibidem, Acto II, pág. 946).

<sup>498</sup> “ALEJO.- ¿Brandy?”

PAULA.- Venga brandy. (Se sirven sendas copas.)

ALEJO.- ¿Has visto a los señores, que han entrado antes a tomarse una copa?

PAULA.- La centésima del día.

ALEJO.- No pueden echarnos nada en cara a nosotros.

PAULA.- ¡Pobres señores! Todo el día bebiendo” (ibidem, Acto II, pág. 948).

<sup>499</sup> En la ya citada conferencia, debido al estreno de *Brandy, mucho brandy*, pronunciada por Azorín en la redacción de *La Nación*, el 23 de marzo de 1927, tras asegurar que esta comedia “he pretendido que se ajuste a ese nuevo credo literario” (*La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1197), esto es, al surrealismo, el propio autor nos relata lo que se ha propuesto.

<sup>500</sup> *La Farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1161.

<sup>501</sup> Ibidem, pág. 1161.

otra cosa en la vida, se va, pero entonces “se abre la puerta y aparece otra vez Isabel. La esposa ha querido huir y no ha podido. Su orientación espiritual, su energía íntima, habían cambiado durante los años de matrimonio; ella misma no podía sospecharlo; lo ha visto con terrible evidencia al encontrarse sola. Ya para siempre, para todas las horas de su vida, su espíritu estará polarizado en este ambiente. Fatalmente, irremediablemente, no podrá ya vivir fuera del círculo de estas cosas que tan profunda aversión parecían inspirarle. Y aquí, en esta vuelta de Isabel, en esta fatalidad, en este ahogamiento del yo antiguo por el yo nuevo, está todo lo trágico de este maravilloso nuevo drama”<sup>502</sup>.

Como podemos comprobar, las semejanzas con la obra de *Azorín* son notorias, y pensamos que van más allá de la mera coincidencia. Por otra parte, *Azorín* siempre tuvo pavor a la visión de un hombre anclado en un pueblo o en su propio yo inmóvil, que ve pasar la vida y las oportunidades sin poder protagonizarlas. En este sentido, recordemos al personaje de Antonio Azorín, prisionera su alma como lo está de su vida y condición el alma de esta Laura de *Brandy, mucho brandy*; tanto que le impide, cuando tiene oportunidad de ello, cumplir sus sueños.

Decíamos antes que había una coincidencia entre esta obra y *Old Spain!* en el sentido de que los sueños de poseer dinero se hacen realidad, pero no a través del trabajo y del esfuerzo, sino del regalo. Si en *La fuerza del amor* el amor vence el problema que supone el dinero, su falta, para conseguir la felicidad; y si en *Old Spain!* el amor acepta el dinero, pero no lo ve imprescindible; en *Brandy, mucho brandy* todo se cifra en el dinero, y se espera como un milagro, no por el trabajo<sup>503</sup>.

Pero no se agotan en esto las coincidencias. En *Old Spain!* se repite lo de “Ole Chipén”, y aquí lo de “brandy, mucho brandy”, sentencias que quieren contener, por encima de la nota cómica, la esencia de la obra, en un plano popular y coloquial que se complementa con el ideológico y temático. En ambos casos las palabras están dichas por

---

<sup>502</sup> Ibidem, págs. 1162-1163.

<sup>503</sup> Si en *Old Spain!* se dice que uno espera un milagro, en *Brandy, mucho brandy* asistimos a la siguiente escena:

“DOÑA DOROTEA.- No eres un hombre práctico.

DON COSME.- ¿Que no? ¿Hay nada más práctico que la ilusión? Tengo fe, tengo confianza.

DOÑA DOROTEA.- Confianza, ¿en qué?

DON COSME.- En el azar, en el divino, en el milagroso azar” (Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 929).

personajes con nombres ingleses: míster Brown en *Old Spain!* y míster Fog en *Brandy, mucho brandy*. Tal vez sea arriesgado, pero la utilización de estos nombres por parte de *Azorín* no nos parece casual, atendiendo además a una de las características de su teatro, la inclusión de nombres con marcado carácter simbólico o metafórico. En este sentido, podríamos pensar que ambos representan una idea, una condición; quizá lo *moreno* haga referencia a lo hispano, y quizá la *niebla* simbolice o su procedencia inglesa o la nebulosa que crea en la familia las condiciones del difunto, en un ensueño que convierte a Laura en una criatura que vaga por una niebla que no distingue la vigilia del sueño.

En *Old Spain!* y *Brandy, mucho brandy*, además, los dos personajes que poseen el dinero son emigrados, como si *Azorín* creyese que en España es imposible medrar económicamente, puesto que la riqueza siempre viene de fuera (también don Fernando, en *La fuerza del amor*, viene de fuera, de Flandes, aunque su riqueza no es material).

Por otro lado, la primera escena coincide con la de *Old Spain!* En ambas madre e hija charlan en una “sala modesta”, discutiendo en ambos casos de dinero y pobreza, de un pasado glorioso en oposición a un presente gris, en la primera, y en la segunda en relación a un futuro deseado; así, lo que en la primera son recuerdos, en ésta son esperanzas<sup>504</sup>.

Los sueños de la familia, no obstante, parecen cumplirse, pero no ocurre tal, pues las condiciones impuestas no implican un regalo o milagro. Respecto a la anterior, en *Brandy, mucho brandy* se añade el azar al problema del dinero como valor para conseguir la felicidad. Tal vez tendríamos que preguntarnos si *Azorín*, tras *Old Spain!*, cree que el dinero puede dar la felicidad, puesto que es evidente que no implica bondad, ni nada espiritual, como argumenta míster Fog:

¡Ah la Humanidad! ¡La dichosa Humanidad! (...). Un hombre ser bueno, honrado, laborioso, pero no tener suerte; la desgracia perseguirle, todo salirle mal (...). Y otro hombre ser un pillete, un charlatán, un desleal, ¡ao!, <<¡yes!>>, un desleal, y todo salir bien para él; todo sonreírle; todo

<sup>504</sup> “LAURA.- Yo le quiero porque no pierde nunca las esperanzas.

DOÑA DOROTEA.- Sí, esperanzas no le faltan. Un día u otro, según él, ha de caer sobre nosotros una fortuna” (ibidem, Acto I, pág. 928).

lograrsele; todos quererle y aplaudirle... ¡Ah miseria, miseria! El mundo ser una cosa despreciable... ¡Brandy, brandy, mucho brandy!<sup>505</sup>.

¿Estamos, pues, en una suerte de segunda parte de *Old Spain*!? La presunta aceptación de una realidad que se da en ésta, se transforma en *Brandy, mucho brandy* en un renegar de esa realidad; si en aquélla los personajes, por consiguiente, valoran lo que de positivo tiene la pobreza, en cuanto a una tradición y una espiritualidad propias y antiguas, en ésta no se plantea tal, puesto que el presente sólo sirve de referencia para un futuro próximo; si en aquélla el dinero acaba rendido a la fuerza y emotividad de lo espiritual, con una idílica unión de ambos conceptos y formas de vida, en ésta lo material es la llave que ha de traer la felicidad, y especialmente lo ideal, que ya no es pasado ni tradición, sino algo más apartado de la realidad, esto es, los sueños, el universo de la ensoñación, personificado en el personaje de Laura, que se debate entre la vida real y la soñada, que sólo el dinero podrá convertir en real. Su espiritualidad no se da como consecuencia de una cultura heredada, sino como anhelo que espera realizar, como cualquier heroína romántica<sup>506</sup>.

Así, pensamos que tiene razón *Azorín* al afirmar que “el segundo [acto] sería una transición para el tercero”<sup>507</sup>, en el que la obra adquiere otra intensidad. Hasta podríamos hablar de dos obras distintas. La primera de ellas ocuparía los dos primeros actos, en los que predomina el pesimismo, en cuanto todos los anhelos del ser humano se basan en lo material, en el dinero, que es además imposible de conseguir mediante el esfuerzo, mediante el trabajo. Sólo el azar nos lo puede dar, esto es, la España de la lotería. El acto segundo sería, así, una burla del primero. Los personajes son ricos, pero el mínimo esfuerzo que han de cumplir -las tres condiciones impuestas por el difunto- puede más en su ánimo que la riqueza poseída.

---

<sup>505</sup> Ibidem, Acto II, pág. 950.

<sup>506</sup> “DON COSME.- ¿Quién quiere a Laurita?

LAURA.- Su papá.

DON COSME.- Y ¿por qué quiere a Laurita su papá?

LAURA.- Porque es un poco romántica.

DON COSME.- Y ¿por qué es un poco romántica?

LAURA.- Porque piensa, a veces, cosas absurdas” (ibidem, Acto I, pág. 929).

<sup>507</sup> En la citada <<Autocrítica>> a *Brandy, mucho brandy*, en *O. C.*, IV, pág. 924.

El Acto III sería ya una obra distinta. En este acto sucede lo siguiente: el familiar que les ha dejado en herencia su fortuna se aparece a Laura, pero bajo dos formas, de viejo y de joven. Lorenzo el viejo habla desde la experiencia<sup>508</sup>; Lorenzo el joven, desde la ilusión<sup>509</sup>.

¿No indentificamos a los dos con los personajes de Pepita y don Joaquín de *Old Spain*!? La condesita de la Llana, aunque joven, hablaría desde la experiencia de la tradición; don Joaquín, con la ilusión de lo material, del progreso continuo como forma de vida.

Laura ya puede huir, alejarse de todo y dejarse llevar por aquello que sólo su imaginación se atreve a realizar. Aquí dejará el amor -tal vez sólo el matrimonio-, una vida segura; allí, en la lejanía, ¿quién sabe?, la libertad, el sueño, el deseo. Pero Laura es un personaje conflictivo, como todo auténtico personaje teatral. Cuando se le aparece Lorenzo el viejo y ella teme, le responde él: “No te inquietes; no tengas miedo. ¿No te he dado yo la libertad?”<sup>510</sup>. El *Viaje a Oriente* que lee Laura la noche de su partida es significativo. Y entonces aparece el elemento maravilloso, característico del teatro azoriniano y que tendrá su máxima expresión en *Angelita*.

Pero si en esta obra el personaje de Angelita puede viajar en el tiempo y saber qué puede reservarle el futuro, en *Brandy, mucho brandy* el personaje de Laura desconoce lo que el destino le reserva:

¿Estamos viviendo o soñando? (...). Sí; deseamos saber si somos o no víctimas de un engaño, si soñamos o no (...). Y todo se desliza, huye, se pierde en la lejanía. En la lejanía del tiempo y del espacio (...). ¡No saber

---

<sup>508</sup> “¡La ilusión es la vida! Y vemos, poco a poco, que las ilusiones, una vez realizadas, nos dejan un amargor indeleble en el alma. Y cuando llegamos a viejos, en los años fríos, estériles, nos encontramos defraudados, sin consuelo (...). Dejemos, Laurita, alguna ilusión para la vejez. Que cuando seamos viejos (...) podamos tener el consuelo de pensar una cosa: de pensar que si hubiéramos realizado una determinada ilusión, hubiéramos podido ser felices. Necesitamos engañarnos nosotros mismos” (Acto III, en *O. C.*, IV, págs. 963-964).

<sup>509</sup> “No dejes de realizar ningún deseo, ninguna ilusión. No quieras sentarte, al cabo de la vida, en el borde del camino, y ver cómo desfila la caravana, hacia lo desconocido, ¡desconocido para ti!, mientras tú la miras alejarse con ojos ansiosos (...). ¡Siempre en marcha! ¡Siempre adelante!” (ibidem, Acto III, pág. 967). Este procedimiento de presentar a la protagonista diferentes tipos de vida, para que ella elija con conocimiento de causa, lo repetirá *Azorín* en *Angelita*, donde tres posibles Ángelas informarán a Angelita sobre sus posibles destinos como ser humano.

<sup>510</sup> Ibidem, Acto III, pág. 963.

cuál es la realidad, la verdadera realidad! ¿Lo es el sueño? ¿Lo es la vida despierta? Ilusión, imagen fugitiva, eternidad...<sup>511</sup>.

Como se ha dicho del teatro de Salinas<sup>512</sup>, el protagonismo femenino en el teatro de *Azorín* estaría vinculado a las dos percepciones de la realidad, una evidente o real y otra poética o ideal.

Comenzamos hablando de surrealismo y conviene ahora que estudiemos algunas cuestiones que nos ayuden a esclarecer la exactitud o no del apelativo aplicado a la obra que nos ocupa.

*Brandy, mucho brandy* tiene el subtítulo de <<Sainete sentimental>>. Y, en parte, lo es. Como señala Ricardo Doménech, “el comienzo de la acción es de corte típica y premeditadamente sainetesco”<sup>513</sup>; y no lo dice por darle un sentido peyorativo, pues muchos autores utilizaron el sainete para “acceder a formas dramáticas de mayor entidad” e “invitarnos a ir más allá de las estampas de costumbres y penetrar en los grandes enigmas que se esconden tras la superficie del sainete”<sup>514</sup>.

Los apelativos para definir la obra se suceden. No obstante, los elementos de una realidad onírica vendrían dados no por la estructura ni el desarrollo dramáticos, sino por la fuerza de la lengua de nuestro autor, por la sugerencia de su verbo. Como manifiesta Alonso Zamora Vicente sobre la prosa de *Azorín*: “La irrealidad, es decir, la condición soñada de toda esta imaginería artística, nos la refleja la lengua cabalmente”<sup>515</sup>.

Por ello, y por la falta de sistematización a la hora de aventurar lo que en puridad ha de ser un teatro surrealista, las definiciones se han sucedido, con interpretaciones diversas, aunque todas, de un modo u otro, harían referencia a lo inconsciente, al ensueño, a lo onírico como forma de entender la comedia. Así, Antonio Gallego Morell sitúa esta obra<sup>516</sup> en lo que llama “la influencia de Freud”, que se produce en nuestra literatura a partir de las traducciones del vienés por Luis López-Ballesteros y Torres:

<sup>511</sup> Ibidem, Acto III, pág. 966.

<sup>512</sup> Ver *Pedro Salinas. Teatro completo*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1992. Edición de Pilar Moraleda.

<sup>513</sup> *El teatro de Buero Vallejo (una meditación española)*, Gredos, Madrid, 1979, 1ª reimpresión, pág. 77.

<sup>514</sup> Ibidem, pág. 77.

<sup>515</sup> <<Lengua y espíritu en un texto de Azorín>>, en *Lengua, literatura, intimidad*, Taurus, Madrid, 1966, págs. 125-171, pág. 131.

<sup>516</sup> Con otras de los mismos años, como *Las adelfas* de los Machado, o *Tararí* de Valentín Andrés Álvarez, etc.



De todo el conjunto de estas obras que llevan al psicoanálisis como tema central de una obra de teatro, *Sinrazón* es por su fecha de estreno y de publicación la primera en el tiempo, excepción hecha de *Brandy, mucho brandy*<sup>517</sup>.

La obra está dividida en tres actos; y como ocurre en el resto de su teatro, *Azorín* no diferencia entre escenas. Cada acto funcionaría, pues, como un cuadro.

Hablábamos antes de las similitudes entre esta obra y *Old Spain!*, del mismo modo que ya vimos las coincidencias entre ésta y *La fuerza del amor*. El objetivo no es otro que establecer una línea común, un quehacer semejante que nos acerque a la esencia del teatro del autor monovero.

Respecto al tema, en las tres obras no es otro que el afán de felicidad, el deseo de los personajes por alcanzarla, a pesar de una realidad material que actuaría en contra, basada en el dinero y el poder que ejerce lo crematístico en la sociedad<sup>518</sup>. Aunque la forma de resolverse el conflicto es diferente en cada una de ellas, la felicidad se cifra en lo material, ya que es condición *sine qua non* para aspirar a ser feliz y poder cumplir los sueños y deseos, que, de otro modo, serían siempre sólo eso, sueños y deseos.

Así, pues, las tres obras presentan cierta sintonía respecto al tema tratado y a los elementos que originan el conflicto, esa dualidad de contrarios ya comentada en más ocasiones; y que tendría que ver con el pensamiento y las inquietudes artísticas y sociales de *Azorín*. Ahora bien, si en *La fuerza del amor* la falta de dinero se superaba por la utilización de la fuerza, pues, aunque llevado por el amor, don Fernando mata a su oponente; en *Old Spain!* y en *Brandy, mucho brandy* se supera gracias a la limosna,

---

<sup>517</sup> Antonio Gallego Morell, edición de *Ignacio Sánchez Mejías. Teatro*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, pág. 34.

<sup>518</sup> En *La fuerza del amor*, reconoce el enamorado don Fernando que “la desdicha es que el duque esté arruinado y que doña Aurelia, para salvar de la pobreza a su padre, acepte el matrimonio con don Félix de Guevara. Capitulados están; dentro de un mes se casan; mi pobreza me pierde” (Jornada I, en *O. C.*, I, pág. 751); en *Old Spain!*, manifiesta don Joaquín, una vez mister Brown asegura que la felicidad no puede darse con “la cartera vacía”: “Yo voy a hacer la felicidad de usted, mister Brown (...). ¿Cuánto necesita usted para ser feliz?” (Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 880); en *Brandy, mucho brandy*, madre e hija suspiran por la felicidad que supone tener dinero y comprar regalos y más regalos:

“DOÑA DOROTEA.- Yo, en estos días próximos a Navidad es cuando más quisiera ser rica.

LAURA.- ¡Todos con tantos regalos por las calles!

DOÑA DOROTEA.- ¡Tan alegres! ¡Qué vida esta!” (Acto I, *O. C.*, IV, pág. 928).

al milagro, a la caridad de un millonario<sup>519</sup> que reparte dinero para que cada cual cumpla su sueño, y en las dos se imponen condiciones: en la primera, que Pepita se case con don Joaquín; y en la segunda, que la familia de don Cosme cumpla las tres condiciones impuestas por el tío muerto.

La gran diferencia que presenta *Brandy, mucho brandy* es el Acto III, que, como señalamos anteriormente, casi podría funcionar por separado.

En el Acto I, tanto *Old Spain!* como *Brandy, mucho brandy* comienzan de modo semejante: ambas en una “salita modesta” con madre e hija, en ambas, hablando sobre una situación económica precaria que les impide ser felices, alcanzar sus sueños, quejándose de lo que la vida les ha dado, aunque mientras en la primera la queja es sobre el pasado<sup>520</sup>, en la segunda lo es sobre el futuro<sup>521</sup>. Es entonces cuando se produce el milagro. En ambas obras por una tercera persona. Y en ambas obras el sueño de poseer dinero dispara los sueños de los personajes<sup>522</sup>.

Por otro lado, asistimos a otras similitudes. Nótese cómo el personaje más irreal, más fuera de la lógica, con diálogos que podríamos calificar como absurdos en cuanto se justifican por una lógica diferente y no acorde al resto de personajes, lleva en ambas

<sup>519</sup> Cabe la posibilidad de que ambos sean el mismo. Expliquémonos. Los dos millonarios han conseguido sus fortunas fuera de España, aunque don Joaquín es el hijo del emigrante. Pero los dos, de alguna manera, añoran España y a ella vuelven (simbólicamente don Lorenzo), trayendo consigo su dinero. Ambos tienen un secretario con nombre inglés, mister Brown, don Joaquín; y mister Fog, don Lorenzo; y ambos secretarios, siguiendo la línea argumentativa, serían, pues, el mismo.

<sup>520</sup> Se queja doña Marcela: “Me acuerdo de tu pobre padre, y me acuerdo de aquellos tiempos en que nosotros éramos otra cosa de lo que somos ahora”; a lo que contesta su hija Lucita: “Sí; yo era entonces chiquita, pero también me acuerdo. Entonces éramos ricos. Ahora no lo somos” (Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 865).

<sup>521</sup> Se queja doña Dorotea de que “podríamos vivir mejor de lo que vivimos”; y cuando su hija Laura le responde que “ya estoy resignada”, doña Dorotea asevera: “No; tú no te resignas. Tú desearías, como yo, vivir en una buena casa, tener comodidades, no sentir los ahogos que sentimos nosotros” (Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 927).

<sup>522</sup> Si en *Old Spain!* asistimos a los sueños de diversos personajes, como don Claudio, que dice que “con unas cuantas pesetillas, pocas, muy pocas, para tapar las goteras de la iglesia de las Agustinas y que no se venga abajo la bóveda...; con unas cuantas pesetillas, me contentaba” (Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 871); o del señor Cicuéndez, que manifiesta que lo “que yo haría sería reparar la Escuela de Artes y Oficios” (ibidem, Acto I, pág. 874); en *Brandy, mucho brandy* asistimos al siguiente diálogo de la familia protagonista:

“LAURA.- ¡Yo quiero que compremos un automóvil!

DOÑA DOROTEA.- ¡Yo, un hotel!

DON COSME.- ¡Y yo, una villa en San Sebastián!

LAURA.- ¡Viva la alegría!

DON COSME.- ¡Viva la vida!

DOÑA DOROTEA.- ¡Qué felicidad!” (Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 937).

obras el nombre en inglés, como antes referimos: míster Brown en *Old Spain!* y míster Fog en *Brandy, mucho brandy*, y ambos tienen una muletilla que es precisamente la que da título a la obra: míster Brown, “ole chipén”, juego fónico a partir del “Old Spain” de don Joaquín; y míster Fog, “brandy, mucho brandy”; y ambos son o actúan como secretarios del personaje millonario que dona el dinero para conseguir la felicidad<sup>523</sup>.

En el Acto II la familia ya posee el dinero, pero lejos de verse felices, la falta de libertad los ahoga. Si en *Old Spain!* era Pepita quien asumía la condición impuesta para que todos tuvieran su dinero (en el fondo, lo hace con gusto, puesto que ella ama a don Joaquín), en *Brandy, mucho brandy* nadie parece aceptar las condiciones impuestas para disfrutar plenamente del dinero. Todo el Acto II gira sobre esta idea. Sufre don Cosme: “No puedo; no puedo soportar esa mirada, la mirada del retrato... ¡Horrible, horrible!...”<sup>524</sup>.

La única salida es artificial: el alcohol, como hizo míster Fog, y así dice doña Dorotea: “Yo necesito entonarme un poco... ¡Jesús!... No puedo, no puedo... No me siento con fuerzas... Necesito darme ánimos... ¡Y ese retrato! Ese famoso retrato... ¡Jesús! ¡Ay!... ¡Qué horror!... (Se sirve una copa y bebe.) Ya estoy un poco más tranquila, un poco más serena...”<sup>525</sup>.

Como se queja la criada Paula<sup>526</sup>, que también cae junto al criado Alejo en el embrujo y la bebida<sup>527</sup>.

<sup>523</sup> Leemos en *Old Spain!*:

“DON JOAQUÍN.- ¿Quiere ser usted mi secretario general, míster Brown?

MÍSTER BROWN.- Tengo una viva simpatía por usted, don Joaquín.

DON JOAQUÍN.- Y yo le profeso un sincero afecto, míster Brown.

MÍSTER BROWN.- ¿De veras, don Joaquín?

DON JOAQUÍN.- De veras, míster Brown (...).

MÍSTER BROWN.- Venga esa mano, don Joaquín.

DON JOAQUÍN.- Ahí va mi mano leal, míster Brown” (Acto I, en *O. C.*, IV, págs. 880-881); y en *Brandy, mucho brandy*, ante la pregunta de Laura acerca de la personalidad de míster Fog, responde Rafael: “Sí, el representante de su pobre tío” (Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 935).

<sup>524</sup> Ibidem, Acto II, pág. 946.

<sup>525</sup> Ibidem, Acto II, pág. 947.

<sup>526</sup> “¡Pobres señores! Todo el día bebiendo” (ibidem, Acto II, pág. 948).

<sup>527</sup> “ALEJO.- ¿Tú crees que [el retrato] no hace daño?

PAULA.- ¡Como no haga!

ALEJO.- Pues tiene maleficio.

PAULA.- El maleficio es el que ha metido en esta casa el míster ese con su afición al brandy. (Imitándole.) ¡Brandy, mucho brandy! Y a propósito...

ALEJO.- ¿Tú también? ¡Claro, todos!

PAULA.- ¿Otra copita?

ALEJO.- Locos todos.

El único personaje que escapa al embrujo es Laura, por medio del sueño, de la ensoñación, del evadirse de la realidad:

LAURA.- ¡Ah mister Fog! La vida es triste.

MISTER FOG.- ¿La vida es triste? Pero hay ensueños, bellas quimeras, fantasías, para alegrar la vida. La vida es triste; pero el ensueño poder ser placentero.

LAURA.- El ensueño, sí, mister Fog; el ensueño y el olvido. ¡Olvidar, olvidar! Y lejos, lejos de los parajes en que hemos pasado nuestras tristezas<sup>528</sup>.

Pero al igual que en *Old Spain!*, Laura también está enamorada. Sólo que en ella sueño y amor siguen caminos distintos, y, por tanto, ha de elegir entre el amor de Rafael y el cumplimiento de sus sueños, de ese irse y entregarse a la aventura. Así, el Acto III comienza y sabemos que ella lee *Viaje a Oriente*<sup>529</sup>. Se queda sola en la habitación y empieza, como hemos dicho, una obra diferente, en la que se dirime el conflicto entre la realidad y el sueño. La realidad la representa el amor de Rafael; el sueño, su huida a ese Oriente simbólico<sup>530</sup>. Y entonces comienza lo más interesante de la obra, que es igualmente, al mismo tiempo, cuando *Azorín* traiciona sus ideas dramáticas expuestas con motivo de *Old Spain!* acerca de que todo debe estar en el diálogo<sup>531</sup>. No es así en esta situación, y lo que sigue a continuación es un ensueño de Laura en que se aparece el tío rico, en dos momentos temporales de su vida, cuando viejo, una vez tiene ya todas

---

PAULA.- ¿Locos? No creo que el beber sea una locura. (Se sirven una copa.)

ALEJO.- ¡Ay, qué mala sombra la de ese retrato! ¡Maleficio! ¡Maleficio!" (ibidem, Acto II, pág. 957). A propósito de esta escena y, concretamente, del término "maleficio", ver el Capítulo 3.12 del presente trabajo.

<sup>528</sup> Ibidem, Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 952.

<sup>529</sup> Muchas de las heroínas de *Azorín*, cuando comienza la acción, están leyendo.

<sup>530</sup> O no tan simbólico, si hacemos caso a *Azorín*. En la citada conferencia con motivo del estreno de esta comedia podemos leer "que ese ansia del Oriente es, a la hora actual, a la hora presente, en muchos espíritus cultivados, un realidad viva. Muchos ingenios se sienten como ahogados, como atormentados espiritualmente por una civilización industrial y materialista, y sin querer, o queriendo, vuelven la mirada hacia un país que ha llevado la perfección espiritual, que ha llegado a la contemplación de los grandes problemas de la existencia de un modo sereno, perseverante y callado. Claro está que la heroína de mi comedia no llega en su pensar a todas esas complejidades; pero, más o menos someramente, con mayor o menor intensidad, ella siente la atracción de los países orientales" (*La farándula*, en *O. C.*, VII, pág. 1199).

<sup>531</sup> Ya en 1931 Guillermo Díaz-Plaja advirtió sobre esta obra: "*No está todo en el diálogo; Azorín traiciona su postulado con una escenografía de penumbras y de Noche de Ánimas*" (op. cit., [1936], pág. 52).

las experiencias, y cuando joven, a punto de iniciar su aventura<sup>532</sup>. En ambos casos dejan que sea ella quien elija libremente, pero el viejo le advierte que “las ilusiones, una vez realizadas, nos dejan un amargor indeleble en el alma”<sup>533</sup>, mientras que don Lorenzo el joven le asegura lo contrario: “No dejes de realizar ningún deseo, ninguna ilusión”<sup>534</sup>. Y ella, en medio del dilema, con referencias hamletianas, duda si vive o sueña: “¿Estamos viviendo o soñando? ¿Es lo que gustamos un sueño o es la realidad de la vida?”; y un poco más adelante: “¿No saber cuál es la realidad, la verdadera realidad! ¿Lo es el sueño? ¿Lo es la vida despierta? Ilusión, imagen fugitiva, eternidad...”<sup>535</sup>.

Y Laura, a diferencia de la heroína de *Old Spain!*, que se contenta con contemplar el crepúsculo junto a su amado, parece decidida a seguir su destino. “La fatalidad me empuja; me voy”<sup>536</sup>, asegura. Pero es sólo un intento. Mientras su enamorado Rafael permanece en escena, Laura aparece nuevamente, e “inerte, anonadada, gemebunda, apoya su cabeza en el hombro de Rafael”<sup>537</sup>.

Es decir, Laura fracasa, hasta cierto punto, como personaje. Y fracasa porque “*Azorín* intenta reconciliar sueño y realidad, teatro y vida. Ésta es la razón por la que Laura debe conformarse con la realidad en vez de ceder a sus deseos”<sup>538</sup>.

Añadamos otro punto de contacto con *Old Spain!*, en el sentido siguiente: lo que *Azorín* trata de aunar en ésta es tradición y progreso. Este final de la obra, esta conclusión pesimista nos acerca, además, al tema con que iniciamos este capítulo: el surrealismo. Y esto porque el “personaje surrealista no vence a la vida, está vencido por ella; es su víctima. No puede adaptarse a ella y su única esperanza es la evasión o la muerte”<sup>539</sup>.

---

<sup>532</sup> Conviene destacar aquí que, por primera vez en el teatro de *Azorín*, aparece un elemento sobrenatural, que alcanzará su máxima intensidad en *Angelita* y *Cervantes o La casa encantada*.

<sup>533</sup> Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 964.

<sup>534</sup> Ibidem, Acto III, pág. 967.

<sup>535</sup> Ibidem, Acto III, pág. 966.

<sup>536</sup> Ibidem, Acto III, pág. 973.

<sup>537</sup> Ibidem, Acto III, pág. 974.

<sup>538</sup> Lawrence Lajohn, <<El surrealismo en el teatro de *Azorín*>>, en V. García de la Concha (edición), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 352-358, pág. 354.

<sup>539</sup> Bárbara Sheklin, op. cit., [1982], pág. 345.

Otros elementos que nos pueden acercar a la verdad acerca de si estamos ante una obra surrealista o no serían el título<sup>540</sup>; los elementos oníricos, de ensueño<sup>541</sup>; el antirrealismo y confusión sueño/realidad; ciertos juegos lingüísticos<sup>542</sup>; sin olvidar la importancia de lo social, referido en bastantes ocasiones al tratar lo característico del teatro de *Azorín*, y es que, como indica Paul Ilie, de los cuatro problemas básicos y generales que hay que tener en cuenta a la hora de tratar el surrealismo, el cuarto, tras los problemas del surgimiento, naturaleza y expresión, “implica la conciencia social”<sup>543</sup>. Aunque para la gran mayoría de los críticos, el surrealismo de *Azorín* no es más que una pose superficial<sup>544</sup>, otros críticos sí apuntan algunas características del surrealismo en el teatro azoriniano<sup>545</sup>.

Tampoco es baladí señalar la idea de muchos críticos en cuanto a la negación de un teatro surrealista propiamente dicho, puesto que, de tomarse “las palabras en el sentido literal, la noción de teatro surrealista no se ha dado nunca en el seno del movimiento del mismo nombre”<sup>546</sup>.

La obra, como ya hemos señalado, fue un absoluto fracaso. Hace poco, en el VI Curso sobre Madrid y su Literatura, titulado <<*Azorín*>>, organizado por la Sociedad Cervantina de Madrid en marzo de 1996, José Montero Alonso presentó la ponencia <<*Azorín* comediógrafo: recuerdos de un espectador>>, en la que habló sobre tal estreno y una conversación que mantuvo con nuestro autor. Según Montero Alonso, la

<sup>540</sup> No olvidemos el subtítulo de <<Sainete sentimental>>, con su aire de farsa por tantos críticos señalado. Decimos esto por lo siguiente: “Donde más se aproxima el teatro surrealista a la comedia es en la farsa, que aunque no nos permite estar contentos con la vida, a lo menos permita la creencia de un porvenir mejor, creado quizás por los que han aprendido la lección de la farsa” (ibidem, pág. 345).

<sup>541</sup> “La secuencia del sueño de Laura en el acto III [de *Brandy, mucho brandy*] es el mecanismo surrealista más importante empleado por *Azorín*” (Lawrence Lajohn, op. cit., [1982], pág. 353).

<sup>542</sup> Mister Fog “con la fórmula recurrente, humorística, provocativa, al par que enigmática, hasta mágica, *Brandy, mucho brandy*, que semeja un *juego de lenguaje* surrealista, entraña una clave fundamental de la existencia humana por su polisemia, es ya una clase de *automatismo* bretoniano que implica la emancipación de las trabas sociales -entre las cuales hay que colocar las del lenguaje *social*-, es ya la fuente de la *poesía* verdadera” (Christian Manso, <<Recepción del surrealismo en *Azorín* hasta *Brandy, mucho brandy*>>, *Litoral*, 174-176, 1987, págs. 208-222, pág. 215).

<sup>543</sup> Op. cit., [1972], pág. 22.

<sup>544</sup> D. Pérez-Minik lo tacha de “cuento” (<<La conquista surrealista de Tenerife>>, en *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 154-159).

<sup>545</sup> Christian Manso, por ejemplo, afirma que “hemos intentado demostrar que la actitud de *Azorín*, a pesar de una concepción personal en ciertos aspectos, observa las principales directrices del surrealismo” (op. cit., [1987], pág. 217).

<sup>546</sup> Henri Béhar, <<Sueño y sonrisas, el teatro surrealista>>, *Litoral*, 174-176, 1987, págs. 353-358, pag. 353.

escenografía habría de contemplar la utilización del color con valor simbólico, y así los focos iluminarían a los personajes según su estado de ánimo: rojo para el júbilo; azul para lo romántico.

Y advierte que la obra fracasó por varios factores: fallaron las luces (y así el público gritaba cosas como *10 al rojo; 20 al azul...*) y el título se repite muchas veces (el público coreaba *Monóvar, mucho Monóvar*).





### 3.4. *Comedia del arte*

Al analizar las tres obras anteriores, junto con el seguimiento de acción y personajes, tema y sentido de cada una de ellas, hemos dado especial importancia a las similitudes entre unas y otras, tratando de engarzar cada título con el siguiente. Y esto porque es parte fundamental de nuestro trabajo demostrar, por un lado, el carácter unitario del teatro azoriniano, en cuanto a que todo él participa de un sentir y un objeto comunes, pudiendo hablar de una producción coherente; y por otro lado, demostrar también la evolución lógica, aunque interrumpida en el tiempo, de ese mismo teatro, con características comunes que pueden rastrearse desde la primera hasta la última de sus comedias.

La obra que nos ocupa a continuación y las dos anteriores, *Old Spain!* y *Brandy, mucho brandy*, participan igualmente de elementos comunes que van marcando, en la evolución del teatro de *Azorín*, los caracteres de su unidad. En palabras de F. Ruiz Ramón,

presentan una estructura dramática casi idéntica, que consiste, en esencia, en contraponer dos valores o dos principios o dos dimensiones de la realidad total -la interior y la exterior- cuyo enfrentamiento a través del diálogo determina la acción, una acción, si así puede decirse, pasiva, pues lo decisivo en ella no es ni el resultado ni la consecuencia del enfrentamiento, sino el enfrentamiento en sí, la presencia, en la unidad de la obra, de los dos términos que se enfrentan. Pero, paradójicamente -y ese enfrentamiento me parece constituir la esencia del teatro azoriniano-, de ese enfrentamiento no surge conflicto alguno, pues los personajes que encarnan o representan las dos fuerzas opuestas no confluyen entre sí, no se oponen en términos de exclusividad, sino que, por el contrario, aun siendo opuestos, se complementan. Parece como si el autor quisiera mostrar la existencia de la dualidad en el seno de la condición humana en cualquiera de sus niveles -social, psicológico, estético-, pero no su conflicto. Las fuerzas están ahí,

patentes, pero no está su drama. Es decir, son estas piezas teatro de la dualidad, pero sin drama; enfrentamiento, pero sin conflicto<sup>547</sup>.

Es decir, estaríamos ante un teatro sin un conflicto plenamente dramático y donde sólo se expone una dualidad sin esencia dramática. Esta idea que la crítica suele achacar al teatro de nuestro autor, no obstante, merece algunas puntualizaciones, puesto que, dentro del llamado teatro de tesis o intelectual, “la importancia de las tesis evocadas conduce fastidiosamente a descuidar la forma dramática”<sup>548</sup>.

Que *Azorín* manifiesta en su teatro cierto carácter didáctico ya lo hemos comentado, y lo comprobaremos al hablar de las características comunes de sus obras, pero, antes, al analizar su *Farsa docente*, cuyo título ya es claramente significativo. Por otro lado, en *Comedia del arte* tenemos una dramatización de una de las teorías dramáticas más defendidas por nuestro autor. Nos referimos a la idea que toma de, entre otros, Baty, acerca de la no equiparación y confusión, tanto por parte de los emisores como de los receptores del hecho teatral, de teatro y vida, que el naturalismo había querido llevar hasta sus últimas consecuencias, con la utilización de conceptos como la *cuarta pared*, etc. Recordemos que *Azorín* propugnaba, entre otras cosas, la utilización de la luminotecnia, dejando la sala encendida, para que el espectador sepa en cada momento que está asistiendo a una representación, y para que los actores se comuniquen continuamente con el público. En este sentido, *Azorín* escribe una pieza que representa la tragedia de un hombre, el actor Valdés, que equipara vida y arte, vida y teatro. Tras representar *Edipo en Colona*, al igual que el personaje trágico, el actor Valdés quedará ciego, y ciego representa, tiempo después, la misma obra:

VALDÉS-. Otra vez el <<Edipo>>, y ciego de veras. ¡A escena, a escena!

<<¡Hija de un viejo ciego, Antígona!>>

PACITA-. <<Edipo, padre infortunado...>>

VALDÉS-. ¡En escena, en escena! ¡Siempre en escena!<sup>549</sup>.

<sup>547</sup> Op. cit., [1981], pág. 164.

<sup>548</sup> Patrice Pavis, op. cit., [1990], pág. 492. ....

<sup>549</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 1015.

Su muerte tras la función, en la que ha sufrido ciertas dolencias mientras ejecutaba la muerte del personaje, se produce cuando recita y representa ciertos versos de Calderón, como si continuaran resonando sus palabras acerca de “siempre en escena”:

VALDÉS-. Déjame, Paco; déjame a mí. El aire del amanecer se mete en mis pulmones y me rejuvenece.

Hermosísima Justina,  
en quien hoy ostenta ufana  
la naturaleza humana...<sup>550</sup>.

Actor y personaje, realidad y ficción, eliminan su línea divisoria y la muerte iguala a ambos, como lo asegura el poeta José Vega cuando dice, en palabras que atestiguan una larga tradición, que el “mundo, hijo mío, es un teatro. Un teatro en que se representa la misma función desde hace siglos, desde que comenzó a vivir la Humanidad. Cambian los personajes, los trajes, las decoraciones; pero la obra es la misma”<sup>551</sup>.

La dualidad señalada por F. Ruiz Ramón sería, en *Old Spain!*, tradición y progreso; en *Brandy, mucho brandy*, sueño y realidad; y en *Comedia del arte*, arte y vida, dicho de otro modo, ficción y realidad.

Por otro lado, como no ocurre en las obras anteriores, en ésta asistimos a la idea del teatro dentro del teatro. Por lo que la teoría de nuestro autor acerca del arte dramático ha de manifestarse en esta comedia de manera más efectiva y diáfana<sup>552</sup>. Efectivamente, en *Comedia del arte* leemos diversos comentarios sobre el ser del actor, si nace o se hace, si exige estudio o pura experiencia, inclinándose por esto último<sup>553</sup>, es

---

<sup>550</sup> Ibidem, Acto III, Cuadro II, pág. 1027.

<sup>551</sup> Ibidem, Acto III, Cuadro I, págs. 1021-1022.

<sup>552</sup> En palabras de G. Díaz-Plaja, en esta comedia “se desenvuelve mucho de su estética teatral” (op. cit., [1936], pág. 53).

<sup>553</sup> Dice el actor Ontañón: “¿Conservatorio? ¿Calle? ¡Fuera el Conservatorio! Calle, y siempre calle... Variedad de tipos, de gestos, de trajes...” (*Comedia del arte*, Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 992).

decir, “estudio e inspiración”<sup>554</sup>, pero un estudio en la vida, en la experiencia; la pobreza de los artistas<sup>555</sup>; etc.

La vocación culturalista de *Azorín*, por otra parte, no varía. Si en *La fuerza del amor*, la inspiración es libresca, actitud fundamental en la literatura de nuestro autor; en esta *Comedia del arte*, tal inspiración es pictórica<sup>556</sup>, culturalista en cualquier caso<sup>557</sup>.

En la <<Autocrítica>> publicada en *ABC* del 10 de noviembre de 1927, días antes del estreno, nos cuenta el autor sus paseos por el Rastro y cómo durante “uno de esos días de divagar por aquellos parajes, dieron mis manos con la reproducción de un grabado (...); a lo largo del tiempo, ese grabado ha ido sugiriéndome, parcialmente, fragmentariamente, la idea de una novela o de una comedia (...). Al cabo de los años, un dibujo, mirado y vuelto a mirar, ha sido la causa de que un escritor haya concretado sus pensamientos -pensamientos relativos a esa obra de arte- en unas cuantas escenas”<sup>558</sup>. El grabado aludido es de Watteau; pintor que, por cierto, parece inspirar a más de un autor de la *Generación del 98*<sup>559</sup>.

*Comedia del arte* escenifica el declive del actor trágico Antonio Valdés y la consagración de la actriz Pacita Durán, que comienza la obra siendo meritoria de la compañía del primero. Entre ensayos y estudios de nuevas obras que representar, asistimos de modo directo y claro a una teorización acerca del arte dramático en toda su extensión; y en un plano más metafórico, acerca del arte y la vida, de la ficción y la realidad<sup>560</sup>.

<sup>554</sup> Ibidem, Acto II, pág. 1008.

<sup>555</sup> A propósito de la vuelta del poeta José Vega, pregunta doña Manolita si trae dinero, a lo que responde el doctor: “¿Dinero? Se fue para buscar un poco de dinero, para trabajar. Y... nada; nada, lo mismo que siempre” (ibidem, Acto II, pág. 1003). Y más adelante, habla Antonio Valdés: “¿Pepe está pobre? ¿Está pobre, como antes de marcharse? ¡El poeta más grande de España está pobre! ¡Pobre y viejo! Comedia, tragedia del arte...” (ibidem, Acto II, pág. 1014). No es tema nuevo en nuestras Letras, aunque: “Las miserias del escritor español no han tenido gran fortuna poética, y hasta en esto hemos sido desventurados. Salvo un par de novelas de Pérez de Ayala, y lo que se cuenta y escribe en las memorias de Baroja y *Azorín*, no hay más que mala literatura a lo Carrere” (G. Torrente Ballester, op. cit., [1957], pág. 80).

<sup>556</sup> Por cierto que *Azorín* siempre tuvo una especial predilección por la pintura, y en algún momento de su vida llegó a decir incluso que: “Veía su propia vida, no como la de un escritor, sino como la de un pintor” (*Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 431).

<sup>557</sup> Hay muchos más ejemplos. Al regreso de América, tras ocho años de ausencia, del poeta José Vega, dice éste: “Decíamos ayer...” (Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 1014).

<sup>558</sup> *O. C.*, IV, pág. 980.

<sup>559</sup> Véase *La cabeza del dragón* de Valle-Inclán.

<sup>560</sup> Este tema nos parece crucial en un escritor que siempre habló de “toda una vida que he dedicado a los libros, y no a la realidad” (*Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 504).

La obra se compone de tres actos; el último, dividido en dos cuadros. Tal estructura, si recordamos, es exacta a la utilizada en *Old Spain!* Aunque no acaban aquí las semejanzas entre ambas obras. Si en *Old Spain!* aparece un personaje, mister Brown, que es personaje también de un cuento de *Azorín*, en relación con lo ya comentado acerca de múltiples interrelaciones de personajes, ambientes, ideas, etc., dentro de la obra de nuestro autor<sup>561</sup>, que más tarde analizaremos, al tratar de la características de su teatro, en esta *Comedia del arte* aparece un poeta, José Valdés, que es también personaje de otras obras de *Azorín*, en especial de un cuento titulado <<El pie de la duquesa>><sup>562</sup>. En él aparece un poeta, un “gran poeta” se le denomina, José Vega<sup>563</sup>. Además, como ocurre con otros personajes de nuestro autor, y de su teatro, el poeta José Vega parece un trasunto del mismo *Azorín*, ya que coinciden muchos datos entre ambos: la llegada a Madrid hace treinta años, es decir, sobre 1896 ó 1897, que es cuando *Azorín* llega a Madrid; el ya haber publicado en su pueblo; su “amor a la Naturaleza”; el hecho de que su padre fuera notario de pueblo y no creyera en él, aunque sí su madre, que lo anima, etc.

La obra comienza en la “Plazoleta de un jardín”. El espacio no parece revestir interés alguno; sin embargo, lo tiene. Los actores de una compañía, según nos vamos enterando a medida que avanza este Acto I, descansan del trabajo diario, aunque el protagonista, Antonio Valdés, es incapaz de diferenciar arte y vida, ficción y realidad, y ensaya e interpreta continuamente, confundiendo el lugar, totalmente natural, con un escenario, espacio artificial:

---

<sup>561</sup> Una de las características del arte azoriniano es la compleja red que establece en su literatura, las innumerables ideas, personajes y vivencias que nuestro autor elabora una y otra vez en distintos escritos. Es éste, además, uno de los rasgos que manifiestan su coherencia creativa, pues, con diferencias de años y géneros, *Azorín* sitúa su mundo literario en una realidad creada en la que su quehacer adquiere una verdad intensa, vívida; y, además, sin un objetivo prefijado, sin servir realmente para nada. En este sentido, manifestará años después que el “arte no debe servir para nada. Sólo cuando no sirve para nada es cuando verdaderamente es arte” (ibidem, pág. 383). Por otro lado, tal coherencia nos permite establecer los puntos más intensos y definitorios de su arte.

<sup>562</sup> *Blanco y Negro*, 12 de diciembre de 1926.

<sup>563</sup> Hemos investigado por si acaso hubiera un poeta José Vega que coincidiera con lo descrito en el cuento <<El pie de la duquesa>> y en *Comedia del arte*, pero no hemos encontrado nada. En el *Manual del librero hispanoamericano*, tomo XXV, Antonio Palau Dulcet / The Dolphin Book Co. LTD., Barcelona / Oxford, 1973, 2ª edición, elaborado por Antonio Palau y Dulcet, aparecen algunos José Vega, catorce en concreto, aunque ninguno poeta ni coincidente con los datos que poseemos.

VEGA.- Habéis salido hoy toda la compañía al campo para divertirnos un poco, y no es lícito el trabajo. No te lo perdono, no te lo consentiremos.

VALDÉS.- El trabajo del actor, del artista, del hombre cerebral. ¡Ah! Querido Pepe, ¿podemos prescindir nosotros de trabajar siempre? (...). La ficción lo es todo para nosotros<sup>564</sup>.

Ni siquiera parece poder hablar de modo natural, por lo que continuamente inserta fragmentos, textos de obras de teatro. De hecho, como ya hemos señalado, la obra que pretende ensayar y que será la próxima que su compañía represente, *Edipo en Colona*, tiene un componente personal, real para el personaje, que incide sobre esta confusión entre vida y arte, ficción y realidad, pues el actor se quedará ciego, como el personaje, y acabará muriendo al cabo de una representación posterior:

DOCTOR.- ¿He dicho que es cosa rara la elección de esa obra? ¿No? Pues lo digo ahora. ¿Por qué nuestro actor ha elegido esa terrible tragedia?

VEGA.- Es una de las más bellas tragedias del teatro griego. Hermosísima; pero ¿no hay un poco de preocupación personal al elegir esta tragedia? Trágico destino, como el de Edipo, pesa sobre el artista<sup>565</sup>.

El Acto II comienza en una “Sala modesta”, exactas palabras con que empiezan *Old Spain!* y *Brandy, mucho brandy*, y en dicha escena, como en las de las anteriores, prima lo informativo sobre lo dramático. Si en *Old Spain!* nos enterábamos en esa sala modesta de la casa de huéspedes de los que allí vivían y su condición; y en *Brandy, mucho brandy*, de la escasez y de los sueños de la familia de don Cosme; en ésta nos enteramos de la situación del actor Antonio Valdés, ya ciego, 10 años después que el acto anterior, en la casa de doña Manolita y su hijo Méndez, que quiere debutar como actor. ¡Y al fin un personaje que cifra su sed de triunfo y riqueza en el trabajo y no en la limosna!:

DOÑA MANOLITA.- ¡Que no fuera yo rica! Pero ¿qué tenemos nosotros desde que me retiré de la escena? Ya sabes cómo vivimos; más modestamente no podemos vivir.

<sup>564</sup> Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 982.

<sup>565</sup> Ibidem, Acto I, pág. 985.

MÉNDEZ.- Pero yo <<debutaré>> pronto, mamá.

DOÑA MANOLITA.- Tú <<debutarás>> y serás un gran actor. Tú, Paquito, eres mi esperanza<sup>566</sup>.

En este Acto II la confusión arte y vida, ficción y realidad se hace más patente. Cuando Antonio Valdés está dando la clase a Paquito Méndez y aparece Pacita Durán, sin que esto lo sepa Valdés, Paquito está ensayando con estos versos de *El trovador*: “Vengo a salvarte, a quebrantar osado / los grillos que te oprimen...”<sup>567</sup>.

Pacita Durán le ofrece a Antonio Valdés volver a interpretar *Edipo en Colona*, sólo que ahora está ciego de verdad.

Llega, pues, a tal confusión la dualidad arte y vida, ficción y realidad, que Antonio Valdés, el día del estreno, llega a “representar lo que no estaba en el papel”<sup>568</sup>, a pesar de que, con aire nietszchianos, la respuesta del poeta José Vega es que, como ya hemos apuntado anteriormente, el “mundo, hijo mío, es un teatro”. Y tras el triunfo, la muerte.

En capítulos anteriores hemos tratado de explicar cómo su primera obra de teatro, *La fuerza del amor*, no es un producto sin proyección alguna y ajeno al resto de su producción dramática. Recordemos que, aunque manifiesta en repetidas ocasiones como caduca esa forma de hacer teatro y literatura, nuestro autor ve ese modo de recrear una época pasada como un modo de revivirla, tal y como establece en libros tan importantes como *Clásicos y modernos*, por ejemplo. Decimos esto porque también en esta *Comedia del arte* aparece una definición del teatro clásico, ya citada, y se nos dice también el modo de actualizarlo en el presente, concretamente cuando el actor Antonio Valdés explica la técnica de Pacita Durán.

Como en comedias anteriores y posteriores, vemos en *Azorín* un juego con el título de la obra, símbolo además del tema tratado:

---

<sup>566</sup> Ibidem, Acto II, pág. 1000.

<sup>567</sup> Ibidem, Acto II, pág. 1011.

<sup>568</sup> Ibidem, Acto III, pág. 1017.

VEGA- Oye, Antonio, perdona; eso no es el texto de mi traducción.

VALDÉS.- Comedia del arte. El autor da la situación, y el actor pone las palabras.

DOCTOR.- Sí, comedia del arte.

ONTAÑÓN.- Tragedia del arte<sup>569</sup>.

Para relacionar el tema con las obras precedentes, tenemos la dualidad arte/amor, términos que en este caso son excluyentes, pues ambos exigen la vida entera y por tanto, para ser vividos plenamente, no pueden unirse. Dice Antonio Valdés que el arte puede ser el amor, a lo que responde el doctor Perales que no, puesto que “el arte pide, reclama, exige toda la vida, y el amor pide, reclama, exige, también, toda la vida”<sup>570</sup>.

Aquí también está el tema del tiempo, con la idea de Nietzsche del eterno retorno. Pero no es nuevo en *Azorín* y lo vemos en otros escritos suyos. Así, en *Doña Inés* leemos:

¿Existe el tiempo? (...). ¿Hemos vivido ya otras veces? Diríase que en una vida anterior, de que no podemos tener ni la menor conciencia, a veces se hace un ligero resquicio; la luz de una vida pretérita penetra en la presente; un fulgor de conciencia nos llega de lejanías remotas e insospechadas. Y entonces, en un minuto de certeza, en un momento de angustia suprema, sentimos que este momento de ahora lo hemos vivido ya, y que estas cosas que ahora vemos por primera vez las hemos visto ya en una existencia anterior<sup>571</sup>.

El 13 de octubre de 1927, más de un mes antes del estreno de *Comedia del arte*, el 25 de noviembre, apareció en *ABC* un artículo de nuestro autor titulado <<Una gran actriz>>, en el que *Azorín* se interroga sobre una actriz. Y nos dice *Azorín*: “Estamos, una tarde, sentados en el cuarto del director de la compañía”<sup>572</sup>. ¿Se refiere a la compañía de Francisco Fuentes, que representó *Comedia del arte*? Y entonces aparece

---

<sup>569</sup> Ibidem, Acto I, pág. 995.

<sup>570</sup> Ibidem, Acto I, pág. 985.

<sup>571</sup> O. C., IV, pág. 793.

<sup>572</sup> *Escena y sala*, en O. C., VIII, pág. 934.



una mujer en el umbral y avanza hacia ellos; es esa mujer de la que habla la prensa como una gran actriz, aunque nuestro autor recela, pero “en los pocos pasos que ha caminado para llegar hasta nosotros, hemos podido ver un ímpetu, una fuerza, una decisión que no pudimos sospechar nunca”<sup>573</sup>. Tras verla en *Cristalina*, de los hermanos Álvarez Quintero, *Azorín* proclama que es una actriz impar y casi reza finalmente para que “entregue su espíritu, su sensibilidad toda, a las grandes concepciones del Arte. Que sepa atreverse, que no retroceda y se amilane ante las obras audaces, innovadoras”<sup>574</sup>, palabras casi premonitorias y muy significativas, puesto que un mes después interpretará el papel de Pacita Durán en *Comedia del arte*.

Las críticas a esta nueva obra de *Azorín* tampoco fueron benignas. Válganos como ejemplo las palabras de Enrique de Mesa, cuando escribe que “*Azorín*, a quien creíamos entregado a la devoción del superrealismo, se declara adepto y discípulo de Henri Becque. Los muertos no protestan. Pero si el espíritu del realista autor de *Los Cuervos* tornara de nuevo a su morada de carne y asistiera a una representación de *La comedia del arte* (¿no está mejor con el artículo en castellano?), a buen seguro que habría de querellarse por injuria y calumnia contra tan falso discípulo”<sup>575</sup>.

A. Rodríguez de León, en su crítica a la obra en *El Sol*, 26 de noviembre de 1927, también muestra fuertes reparos a la comedia azoriniana, asegurando que, si tenemos en cuenta “su contextura ideal y corporal, *Comedia del arte* debe contar más de treinta años de existencia inédita. No cabe duda. Pertenece a ese estado de conciencia creadora propio de toda juventud inexperta. Nada nuevo en ella. Ni en lo interior ni en lo exterior. Ni ideas ni hechos. Aquéllas, manidas, ramplonas, expuestas siempre con vacilaciones, con ansias de evadir los tópicos, en los que, a la postre, sucumben irremisiblemente. Los hechos, mejor; la acción, lenta, desamayada, difusa. Alguna que otra vez -buen ejemplo es el segundo acto-, un lugar común dramático, de sensiblería romántica ya en desuso, pretende conmover con celestinas maneras. Ni arte limpio, ni intenciones renovadoras (...). El público, correcto en todo momento, dejó pasar el primer acto, aplaudió el segundo y no aceptó el tercero”.

---

<sup>573</sup> Ibidem, pág. 924.

<sup>574</sup> Ibidem, pág. 927.

<sup>575</sup> Crítica a *Comedia del arte*, en *Apostillas a la escena*, CIAP/Renacimiento, Madrid, 1929, págs. 168-172, pág. 169.

Mucho más benigna resulta la crítica de *ABC* de 26 de noviembre de 1927, firmada por Floridor, que asegura que “*Azorín* dará a la escena obras dignas de su nombre y de su gloria. Lo sufragan su talento, su sensibilidad y la experiencia triunfal de ayer tarde”. Del Acto II escribe que “es uno de los más emocionantes del teatro de ahora, y, desde luego, el más perfecto que ha salido de la pluma de *Azorín*. Hay en él un momento de honda emoción dramática, cuyo contagio no puede reprimir el público, y que revela en *Azorín* un maestro del arte escénico (...). En el último acto (...), si decrece el interés, es quizá por comparación con el precedente”.

### 3.5. *Lo invisible*

Tras este título no sólo se esconden tres piezas en un acto<sup>576</sup>, *La arañita en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death, de 3 a 5*, más un <<Prólogo escénico>>, sino, en opinión de prácticamente toda la crítica, lo mejor del teatro de nuestro autor<sup>577</sup>; quizá porque “*Azorín* ha hecho de la muerte el sentimiento fundamental del drama; y ése, en definitiva, no es un producto libresco, sino una emoción real”<sup>578</sup>. Aunque esta última aseveración no es del todo cierta, ya que, con independencia de la “emoción real”, la inspiración libresca, culturalista, de nuestro autor no desaparece en estas tres obritas, de ahí que sea conveniente matizar algunas afirmaciones. A pesar de la opinión nada positiva acerca de su teatro o de las posibles diferencias entre unas obras y otras en cuanto a su calidad, el teatro de *Azorín* manifiesta una unidad y una coherencia que estamos tratando de reflejar en nuestro estudio, y que igualmente corrobora esta trilogía, que, aunque distinta en parte al resto de su teatro, contiene una serie de elementos comunes que no podemos obviar.

Hasta ahora, desde *La fuerza del amor*, nuestro autor ha ido proyectando en su teatro unas preocupaciones manifestadas en otros textos y unas características unitarias que nos ayudan a entender en su totalidad su experiencia como dramaturgo y hombre de teatro.

Si en la citada primera obra, el todavía José Martínez Ruiz opone la felicidad (el amor) al dinero, a la falta de dinero en realidad, esto es, a lo material; en *Old Spain!*, a la tradición, como freno de un progreso excesivamente preocupado en cuestiones ajenas a lo espiritual; en *Brandy, mucho brandy*, igualmente al dinero, como medio de cumplir los sueños; en *Comedia del arte*, al arte, a la ficción como forma de vivir la realidad; si esto es así, insistimos, en esta trilogía no abandona tales oposiciones y enfrentamientos

---

<sup>576</sup> Aunque para César Oliva “ofrece la peculiar estructura de los tres actos, nunca así mencionados, sino por el título de las tres piezas que componen la obra” (op. cit., [1998], pág. 7).

<sup>577</sup> “No debemos olvidar que el valor dramático de *Azorín*, discutido, marchando a tientas en la escena, ha llegado con todo a un pleno terreno de seguridad técnica y de esencia dramática; la trilogía *Lo invisible* marca este momento” (Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo III, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, 8ª edición corregida y ampliada, pág. 492).

<sup>578</sup> José Monleón, op. cit., [1975], pág. 241.

dialécticos y dramáticos; no en vano, en *Lo invisible* la felicidad no es posible por la propia condición de la vida, la muerte. Es decir, lo que en obras anteriores obedecía a una oposición vital: lo material<sup>579</sup> frente lo espiritual, simbolizado en el amor, los sueños y el arte -emblemas de lo que puede presuponerse lo más importante de la vida-, en esta nueva obra tal oposición se enfrenta no ya a la vida, sino a la muerte, a la falta de vida. Recordemos que en su última obra, *Farsa docente*, una vez la muerte haya vencido, los propios muertos querrán volver a la Tierra, aunque para ello arrastren consigo el pecado original, es decir, la consciencia de quiénes fueron: realidad y deseo, vida e ideal se oponen, entonces, como punto supremo del pensamiento de nuestro autor.

El tema de la muerte, pues, centra las tres obras de *Lo invisible*, incluso el <<Prólogo escénico>>, hasta tal punto que es ella la verdadera protagonista, aunque su verbo sólo nos llega a través de las sensaciones y angustias que su fuerza provoca en los distintos personajes, verbo que trata “de hacer una incursión lírica por la cuarta dimensión dramática: el misterio”<sup>580</sup>.

Por otra parte, este procedimiento de sacar personajes invisibles, simbólicos o metafóricos a escena, sentidos a través de las reacciones del resto de personajes, como sombras de una realidad sólo tangible fuera del mundo sensible, muy relacionada, por tanto, con el concepto de vanguardia y las teorías freudianas tan en boga en esos momentos, ni es nuevo en *Azorín* ni ajeno al teatro de la época; relacionado con esto hemos de indicar la cierta renovación y actualización del auto sacramental<sup>581</sup>, muy

---

<sup>579</sup> Aunque queda fuera de nuestro trabajo, la visión de lo material en *Azorín*, su idea sobre las condiciones en que ha de sobrevivir el espíritu en un mundo cada vez más mediatizado por la realidad sensible, por el poder como forma absoluta de progreso, sea económico, cultural o histórico, creemos que tiene una nada desdeñable vinculación con las tesis positivistas, cuya doctrina materialista se resuelve en parte en el ámbito moral por un marcado humanitarismo, basado en una filantropía que atenuase los principios más radicales del concepto de la evolución, que desde Darwin desarrollarán Comte, Stuart Mill y Spencer, entre otros (véanse sus *Sistema de política positiva*, *El utilitarismo* y *Principios de moralidad*, respectivamente).

<sup>580</sup> L. Calvo, en su artículo <<Presentación del grupo teatral del “Caracol”>>, en el que aparece la crítica a la obra (*ABC*, 25 de noviembre de 1928).

<sup>581</sup> Ya en Ángel Ganivet y en su *El escultor de su alma* tenemos “una valiente tentativa encaminada a marcar los rumbos de la reconstitución posible del arte dramático mediante la adaptación de lo genuinamente nacional, lo que gloriosamente fructificó en siglos pasados, al espíritu de la época” (F. Seco de Lucena, en el prólogo a la obra, Imprenta de El defensor de Granada, Granada, 1906, pág. 30), lo que se relaciona ampliamente con la idea de *Azorín* en *La fuerza del amor*, pero también con la actualización del auto sacramental y la utilización de personajes no reales, símbolos de realidades del espíritu, puesto que lo que pretende Ganivet con este <<Drama místico en tres autos>> no es sino “adaptar los autos sacramentales del siglo de oro a las ideas y aspiraciones de nuestros días” (ibidem, pág. 31). También *Azorín* escribirá una adaptación de auto sacramental, que llega a subtitular así; nos referimos a *Angelita*.

influido por el propio carácter alegórico y metafórico del simbolismo, uno de cuyos máximos exponentes, Maeterlinck, es sobradamente conocido por *Azorín*. De nuestro autor nos ocuparemos más adelante, pero del teatro foráneo citemos algunas obras de Lenormand<sup>582</sup>, como *La dent rouge*, *El devorador de sueños*<sup>583</sup> o *El tiempo es un sueño*<sup>584</sup>; o la *Anna Christie*, de E. O'Neill<sup>585</sup>.

No obstante las semejanzas que puedan establecerse entre *Lo invisible* y el resto del teatro azoriniano, es evidente que el presente título presenta dos claras particularidades, ambas relacionadas: una, el hecho de ser trilogía y, dos, la poca extensión de cada una de ellas, en un único acto, junto con un número corto de personajes; quizá por ello, por la necesidad de concretar y concentrar la acción, las tres obritas supongan un más que meritorio resultado dramático. Habría que añadir, además, una tercera peculiaridad que la individualiza: en esta obra *Azorín* dramatiza de forma más palpable y recurrente determinadas teorías y modas que inundan los teatros extranjeros, y que en el resto de su producción aparecen tan sólo como elementos que

---

<sup>582</sup> Como ocurre con otros dramaturgos extranjeros, procedimiento querido y seguido por *Azorín*, “la evocación de los máximos enigmas y el procedimiento dramático elegido para exponerlos no son sino reversiones del mundo interior del hombre —de su constante suspensión ideológica, de su permanente misterio psicológico— hacia el mundo externo en que vive en pequeñez y fugacidad contrarias a su ambición espiritual” (Alfredo de la Guardia, en el estudio preliminar a *Antología del teatro francés contemporáneo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1945, 2 vols., I, pág. 17).

<sup>583</sup> En esta obra aparece, por un lado, la vinculación del alma al paisaje, que la determina, en íntima relación con el pensamiento azoriniano, como reconoce el personaje del psicólogo, Lucas de Bronte, al afirmar que “aquí sufrimos la influencia de este lugar encajonado, de estos bosques que llegan hasta el valle, de todas esas líneas inclinadas. Nuestras almas ruedan hasta el fondo de la pendiente” (Editorial España, Madrid, 1931, Escena I, pág. 19); y, por otro lado, la idea de la culpa se convierte en el verdadero personaje esencial del drama, que determina la vida de Juanita Felse, que vive sus días con un sentimiento de zozobra que sólo se resuelve cuando acepta trágicamente su protagonismo tiempo atrás en la muerte de su madre. Como en *Azorín*: “La acción me parece a veces tan grosera, tan sosa, al lado de cierto trabajo moral” (en palabras del personaje de Fearon, Escena II, págs. 39-40).

<sup>584</sup> En este <<Drama en seis cuadros>>, la premonición del espíritu es el personaje fundamental, cuando la novia de Nico, Romée, ve a través de una niebla la muerte de un hombre, un sueño que sólo se borra cuando se disipa la niebla. Pero la vigilia y el sueño no son conceptos que tengan una linde fácil de determinar: “[NICO] Morir no es dormir, no es soñar... Es ahora cuando soñamos... Los árboles, la tierra, la bruma, he aquí el sueño inexplicable. Morir es despertarse, es saber, es quizá alcanzar ese punto de la eternidad desde donde el tiempo no es ya un sueño...” (Editorial España, Madrid, 1931, Cuadro V, pág. 157). Y al final, como *fatum* griego, la tragedia se consuma con la muerte de Nico, anticipada por su novia, pero irreversible en su propia condición.

<sup>585</sup> En esta obra de redención, el verdadero protagonista es el mar. Si su padre abandona a Anna Christie con unos tíos que viven tierra adentro, para que su hija no sufra las consecuencias del mar (“¡La culpa la tiene ese viejo demonio, el mar!”), en *Eugene O'Neill. Teatro escogido*, Aguilar, Madrid, 1965, 3ª edición, pág. 534), del mar le viene el hombre que habrá de redimirla, y al mar brindan todos como personaje que simboliza el milagro de la vida, de los derrotados.

integran el <<Texto literario>>. Nos referimos a lo simbolista<sup>586</sup> y a lo surrealista, y también a la introducción en escena del mundo inconsciente, como modos de expresar, mediante elementos metafóricos, aspectos de la realidad ajenos al mundo sensible.

Respecto a por qué escribe *Azorín* una trilogía sobre la muerte y por qué elige tres piezas en un acto, él mismo se encarga de darnos la respuesta. En el <<Preámbulo>> a *Lo invisible* nos habla acerca de un libro, libro que “ha sido leído, vuelto a leer, sentido, a lo largo de muchos meses”<sup>587</sup>, libro de “uno de los más grandes poetas contemporáneos”<sup>588</sup>. Y concluye que la “lectura de la obra maestra del gran poeta, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (El libro de la Muerte), ha suscitado estos tres actos, escritos para que una actriz pueda desenvolver todo su arte”<sup>589</sup>.

Sin embargo, además de esta influencia más espiritual de Rainer-María Rilke<sup>590</sup>, hemos de señalar otras dos más, influencias determinantes que nos permitirán comprender esta obra: la primera, el propio *Azorín*; la segunda, Maeterlinck, y más concretamente, su también trilogía sobre el tema de la muerte, que recoge los siguientes títulos: *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior*.

Cuando decimos que la primera influencia es la del propio *Azorín* nos referimos a que no es un tema nuevo en su obra. Junto al tema del tiempo, la muerte es otra de sus grandes preocupaciones, ya desde sus inicios como escritor. No olvidemos que la traducción que nuestro autor realiza de *La intrusa* data de 1896.

La muerte en nuestro autor, física o espiritual, es, en realidad, motivo constante de su escritura. De hecho, tendríamos que destacar no sólo la semejanza de temas sino

<sup>586</sup> De hecho, para César Oliva, esta trilogía, junto con *Angelita*, representan “dos buenos ejemplos de un teatro simbolista español, que apenas si dejó huellas en la historia” (op. cit., [1998], pág. 31).

<sup>587</sup> *O. C.*, IV, pág. 1033.

<sup>588</sup> *Ibidem*, pág. 1033.

<sup>589</sup> *Ibidem*, pág. 1034. Confesará *Azorín* años después: “Había escrito yo para la actriz, a su ruego, una obra. Hablo de mi trilogía *Lo invisible*. Dos actos de esa obra fueron estrenados por Rosario. Y ocurrió entonces una cosa peregrina: la que había sido toda la vida actriz elegante e irónica, se convirtió de pronto en una gran trágica. *Lo invisible* era el misterio funeral y eterno. Y lo invisible, la Muerte cautelosa o brusca estaba allí, presente, en el escenario. En la figura, en las palabras, en los ademanes de la gran actriz se patentizaba. Acentos de angustia como los que tenía Rosario Pino no los había escuchado yo desde Vico y Zacconi” (*Madrid*, en *O. C.*, VI, pág. 267). A la actriz le dedica un artículo, <<Una trágica>>, publicado en *Blanco y Negro* el 12 de abril de 1927 y recogido en *Escena y sala*, donde ya dijo que “Rosario Pino ha sido siempre una admirable actriz cómica (...). Ahora, Rosario Pino es una formidable actriz trágica” (*O. C.*, VIII, pág. 922).

<sup>590</sup> Gonzalo Torrente Ballester señala además la influencia de *El viaje infinito*, de Sutton Vane (op. cit., [1957]).

especialmente las similitudes, por no decir exactitudes, entre algunos pasajes o motivos de las obras que componen la trilogía de *Lo invisible* y algunas obras o fragmentos de obras anteriores. En este sentido cabe mencionar algunos textos de *Antonio Azorín, Las confesiones de un pequeño filósofo* y *Diario de un enfermo*.

Y dentro de su teatro original, como veremos más adelante, aparece la muerte como personaje en *Judit*, escrita la primera versión a finales de 1925 y la definitiva entre finales de 1927 y junio de 1930, según los responsables de la edición<sup>591</sup>. En esta obra hasta hace poco desaparecida, aparecen las tres Parcas -Cloto, Laqueis, Atropos<sup>592</sup>-, que hablan con Judit y le declaran ya su condición y el final irreversible del hombre: “Ese descanso –dice Cloto- lo habéis lo mortales de tener todos. Lo de la tierra vuelve a la tierra. La tierra os alimenta y la tierra os consume”<sup>593</sup>. Existen otras coincidencias entre *Lo invisible* y la escena en que las Parcas dialogan con Judit, que trataremos al analizar *Judit*<sup>594</sup>. A tal capítulo remitimos.

También encontramos ciertas similitudes entre algunas de las ideas expresadas por la muerte y otras obras de nuestro autor. En *Comedia del arte* se nos dice que el mundo es una representación donde todos tenemos nuestro papel, rol que cumplimos de principio a fin; y en el <<Prólogo escénico>><sup>595</sup> de *Lo invisible*, en el que intervienen Autor, Actriz, Señora y Traspunte, interpretando entre otros, el propio Azorín<sup>596</sup> y Rivas Cherif, el personaje de la Señora asegura: “Todo el mundo es una representación”<sup>597</sup>.

El <<Prólogo escénico>>, en realidad, no es sino una anticipación de la trilogía<sup>598</sup>, pues el personaje de la Señora es la Muerte, que visita al Autor y a la Actriz

<sup>591</sup> Véase el capítulo dedicado a *Judit*.

<sup>592</sup> Estos nombres aparecen en la <<Redacción definitiva>>; en la <<Redacción primitiva>> de *Judit* aparecían las Parcas con los nombres de Dama 1ª, Dama 2ª y Dama 3ª.

<sup>593</sup> Acto II, Cuadro II, pág. 166.

<sup>594</sup> Es curioso el modo en que finaliza *La arañita en el espejo* y la escena entre las Parcas y Judit. Aunque en apariencia son finales contrarios, en realidad se trata de un idéntico grito de angustia ante la vida y la muerte que la amenaza; así, si el personaje de Leonor grita al final: “Quiero morir, quiero morir” (*O. C.*, IV, pág. 1050), Judit implora: “¡Quiero vivir! ¡Quiero vivir!” (Acto II, Cuadro II, pág. 170).

<sup>595</sup> La idea de un prólogo que dé paso a la obra, conteniendo algunas de las claves tanto de su proceso creativo como del mismo desarrollo del drama, ya lo hemos visto en *Old Spain!*

<sup>596</sup> Su intervención en el <<Prólogo escénico>> “fue tan breve y gris, por la índole misma de su papel, que no tuvimos lugar para formar juicio de sus dotes de comediante” (L. Calvo, en la mencionada crítica de la obra, *ABC*, 25 de noviembre de 1928).

<sup>597</sup> *O. C.*, IV, pág. 1039.

<sup>598</sup> Es “un inteligente arranque de lo que será curioso drama, en el que el autor comienza por sugerir que incluso los actores y las actrices pueden morir antes de empezar su diaria función. Lo cual no deja de

para recordarles lo peligroso de tratar tales temas y que “basta un detalle cualquiera, un incidente, un pormenor insignificante, para que mi presencia se revele a todos”<sup>599</sup>.

Tras preguntar el Autor, una vez la Señora se va, qué es todo lo que ha pasado, afirma la Actriz: “Un sueño”<sup>600</sup>, elemento y técnica recurrente en el teatro azoriniano y que trataremos convenientemente al hablar de las características de su teatro.

La muerte que nos presenta *Azorín* es una hermosa mujer, procedimiento igualmente utilizado, entre otros, por Cocteau en su *Orfeo*, por Alejandro Casona en su *La dama del alba*, o más recientemente en nuestra escena por Francisco Nieva en su *La señora Tártara*, pero también por el propio *Azorín* en otro drama suyo, *Judit*, donde las tres Parcas son descritas por el personaje de Judit del siguiente modo lacónico y contundente: “¿Quiénes sois vosotras? Sois bellas”<sup>601</sup>.

En cuanto a la segunda clara influencia, la de Maeterlinck, se manifiesta, como ya hemos señalado, desde los primeros escritos de nuestro autor. Ciertamente es que Maeterlinck, uno de los grandes dramaturgos del nuevo teatro, es autor conocido en toda Europa, con numerosos montajes y traducciones, pero cabe el acierto a nuestro autor de haberlo introducido en nuestra escena<sup>602</sup>, sucediéndose tras él otras traducciones<sup>603</sup> y comentarios.

La trilogía *Lo invisible* tiene, pues, un claro referente en la trilogía de Maeterlinck sobre el mismo tema. En *La intrusa*, primera obra de las que conforman la trilogía, el autor belga nos ofrece la tensa espera de una familia ante el peligro de un parto, tras el que el hijo ha estado a punto de morir. Las conversaciones se suceden, junto con angustias verbales y espaciales que obligan a supeditar gran parte de la acción a una escenografía muy mediatizada por la amenaza de la muerte próxima. El tiempo es

ser, en su habitual relación vida/teatro, una potente metáfora que buscará su ejemplificación en los tres casos que desarrolla a continuación” (César Oliva, op. cit., [1998], pág. 10).

<sup>599</sup> <<Prólogo escénico>> a *Lo invisible*, en *O. C.*, IV, pág. 1038.

<sup>600</sup> Ibidem, pág. 1039.

<sup>601</sup> Acto II, Cuadro II, pág. 166.

<sup>602</sup> No obstante, *Azorín* reconoce que no es él quien introduce realmente en España algunos nombres fundamentales de la escena europea. En su libro *Rivas y Larra* leemos: “José Ixart... Barcelona... José Ixart: un espíritu curioso, amigo discreto de las novedades, escritor correcto. Ixart: un hombre que ha hablado, en 1894, de Ibsen, de Maeterlinck, cuando nadie los conocía en España. Barcelona: en lo intelectual, ciudad desde donde han venido hacia el interior, hacia la altiplanicie, las invenciones y bizarrías que andaban por Europa. De Barcelona han venido a Madrid Nietzsche, Ibsen, Maeterlinck” (*O. C.*, III, pág. 410).

<sup>603</sup> Entre otras, la traducción de *La intrusa* de Gregorio Martínez Sierra, precisamente en 1926.



la noche y las sombras lo ocupan todo. En medio de la desazón, todos aguardan a que venga la hermana mayor, abadesa de un convento, pero no viene, aunque todos oyen pasos y sienten cómo entra alguien en la casa, esa intrusa a que alude el título, la muerte, evidentemente<sup>604</sup>. El claro simbolismo de la noche, de la intrusa, de esa figura de la hermana abadesa que no vendrá, visión de una religión católica inservible ante la poderosa fuerza de la muerte, se refuerza en la figura del personaje del Abuelo, ciego y viejo, pero que es capaz de ver a través de las sombras y anticipa en todo momento la tragedia, como si la ceguera física supusiera una certeza intelectual y espiritual fuera del alcance de los que ven el mundo físico. La analogía, por otra parte, con *La venda* de Unamuno es altamente significativa; pero también con el personaje de Madre Fe, en *Judit*, igualmente ciega y con la misma certeza intelectual y espiritual que se escapa al mundo físico y sensible. Así, en *La intrusa* el simbolismo del espacio, del tiempo, de algunos personajes es manifiesto.

En *Los ciegos*, cuyo título es nuevamente metafórico, asistimos a la reunión de un grupo de ciegos que viven aislados en una residencia que está situada en una isla. Tras un paseo, todos esperan que vuelva el Sacerdote para que les lleve de nuevo a la residencia, pero está muerto y la muerte, sigilosa, se acerca junto con el resto de elementos de la Naturaleza. Indefensos y asustados, sólo pueden oír el llanto de un niño<sup>605</sup>.

Otra vez tenemos personajes que desconocen, que no ven, abandonados a un destino que ya ha sido tomado; y nuevamente tenemos a un representante de la Iglesia que es incapaz de salvar a nadie; y, por último, tenemos también el llanto de un niño pequeño como queja trágica.

En *Interior*, la felicidad de una familia en el interior de su hogar contrastará con la tragedia que les viene de fuera, cuando se enteren de que una de sus hijas ha muerto, del mismo modo que en *La arañita en el espejo* la tragedia viene de fuera, mientras el

---

<sup>604</sup> En *El segador* también la muerte acecha en la noche tras la puerta, e igualmente la madre oye ruidos fuera, alguien que llama, pero que nunca alcanza a ver: “¿Hay alguien en la puerta? ¿Hay alguien? ¿Han llamado? Me parecía haber oído un golpe... ¡Un golpe en la puerta!” (*O. C.*, IV, pág. 1061).

<sup>605</sup> El niño como metáfora de la esperanza, y, por consiguiente, su muerte o desdicha como símbolo de la tragedia, es un procedimiento de larga tradición, que también *Azorín* utiliza en *Judit*, como veremos más adelante al analizar esta obra.

personaje de Leonor aguarda dentro, sin tener noticia de lo que se avecina. Como asegura uno de los personajes de la obra del belga, el Anciano, viéndolos tan felices dentro de su hogar, olvidados de todo, llenos de calor y de felicidad, inocentes y ajenos al mundo:

Creen que nada puede sucederles, porque han cerrado la puerta y no saben que sucede siempre alguna cosa en las almas, y que el mundo no acaba en el umbral de las casas<sup>606</sup>.

Al final, una vez la verdad del mundo se introduce en el pequeño mundo de la familia y la tragedia domina la acción, otro niño del matrimonio, el más pequeño, que duerme, “no se ha despertado”<sup>607</sup>.

Los argumentos de las tres obras de *Azorín* son los siguientes. En *La arañita en el espejo* encontramos a Leonor, personaje feliz, puesto que ha realizado su sueño, el gran objetivo de nuestro autor<sup>608</sup>, que no es otro, en esta obra, que el amor de Fernando, hombre fuerte y gallardo que también la ama, a ella, débil y enfermiza (siempre los opuestos en el teatro azoriniano), aunque ha sido llamado a la guerra de África seis meses atrás. El día del regreso, Leonor lo aguarda esperanzada, aunque nada sabe de la muerte de él, anunciada en telegrama la madrugada anterior, y que sí conocen la criada Lucía y el padre de Leonor, don Pablo. No obstante, la presencia de la muerte le llega a través de ciertas sensaciones inexplicables. Así, responde a su padre cuando éste le pregunta cómo está:

Un poco fatigada. Y no sé..., no sé lo que me sucede hoy. Parece que en todo alrededor de mí hay como unos velos sutiles, invisibles, que me van envolviendo. No he sentido nunca sensación tan extraña<sup>609</sup>.

---

<sup>606</sup> *Interior*, Escena II, en *Maeterlinck. La Intrusa. Los ciegos. Interior*, Librería de Antonio López, Editor, Barcelona, 1904, pág. 66.

<sup>607</sup> *Ibidem*, pág. 71.

<sup>608</sup> De hecho, la peculiaridad como personaje azoriniano queda plenamente justificada al fijarnos en sus palabras. Más adelante dice: “Soñaba en nubes doradas, blancas, que caminaban por el azul. Y yo era una de esas nubes que, poquito a poco, con lentitud, con suavidad, se iba disolviendo, disolviendo en el horizonte, hasta no quedar nada en el cielo limpio” (*La arañita en el espejo*, en *O. C.*, IV, pág. 1045).

<sup>609</sup> *Ibidem*, pág. 1047.

La sensación, la premonición se agudiza cuando Leonor encuentra en la habitación de Fernando, en el espejo, una arañita, que por un lado simboliza la muerte y, por otro, nos acerca al tema ya tratado del surrealismo del teatro azoriniano.

Sin embargo, y de ahí las precauciones que hemos de tomar a la hora de aplicar tal término a la escritura de *Azorín*, el símbolo de la arañita en un espejo como premonición de la muerte no es nuevo en su obra. En *Antonio Azorín* leemos la historia de cierta vieja que “no hace más que pensar en que se ha de morir; lo piensa todos los días y en todos los momentos desde hace diez años”<sup>610</sup>, viendo en cada accidente del día el anuncio de su inminente muerte, que no ocurre. Un día, sintiéndose muy vieja, se va a mirar a un espejo, y tras acercarse

la luz al cristal, ha visto una araña que corría por él. La araña era pequeñita; pero tal susto se ha llevado, que por poco si deja caer la lamparilla. Y ahora sí que ha sentido que este presagio le anunciaba que todo iba a acabar para ella. ¿Cuándo? Acaso esta noche.

Con estas ideas se ha quedado dormida.

Cuando a la mañana siguiente han llamado para llevarle el pan, viendo que no abría, han tenido que forzar la puerta

La vieja estaba muerta en su cama. Tal vez había tenido alguna espantosa pesadilla<sup>611</sup>.

Recordemos que *Antonio Azorín* es de 1903. Es decir, la posible influencia del surrealismo tendría que matizarse; de ahí, pensamos, la relación que algunos críticos establecen entre el posible surrealismo de *Azorín* y algunas características que lo acompañan desde sus primeros escritos, en concreto, la evanescencia. Pero no es la única referencia. En *Doña Inés*, de 1925, leemos lo siguiente:

Nubes pardas. Ruido de cedazos. Araña en espejo. Salero derribado. Cuatro viejecitas andorreras salen de sus cobijos en cuatro puntos opuestos de Segovia<sup>612</sup>.

---

<sup>610</sup> *O. C.*, I, pág. 1031.

<sup>611</sup> *Ibidem*, pág. 1034.

<sup>612</sup> En *O. C.*, IV, pág. 817.

En cualquier caso, la imagen le sirve a nuestro autor para introducirnos en un mundo no lógico, donde la razón y las razones lógicas quedan ocultas ante las fuerzas desconocidas del ensueño, del espíritu, del mundo interior; y así la propia Leonor se interroga:

¿Tú crees que conocemos todo el mundo de misterio que nos rodea? ¿Tú no crees que hay signos, señales en lo conocido, que son como enlaces misteriosos con lo desconocido?<sup>613</sup>.

Leonor, sin embargo, no sabe interpretar tales signos y cree que es ella, enferma, quien va a morir, y eso le alegra porque su marido, Fernando, fuerte y varonil, quedará libre y podrá tener una vida plena. Hasta que la evidencia de la muerte se hace patente. Esta idea de que a la muerte sólo le importan los fuertes también la desarrolla *Azorín* en *Judit*:

CLOTO-. Eres una débil mujer, Judit. ¿Qué has hecho tú?

LAQUEIS-. Te has creído fuerte y eres débil como una niña, Judit.

ATROPOS-. La iniquidad que quieres destruir, Judit, no puedes destruirla; es más poderosa que tú. La iniquidad es el pasado, y el pasado no puede ser destruido en un momento.

JUDIT-. ¿De dónde ha venido ese grito de angustia? ¿Quién lo ha proferido? Es de la eternidad ese grito. Contra las fuerzas inmensas del pasado no puede nada una débil mujer.

CLOTO-. No has podido hacer nada, Judit. Para ser fuerte se necesita despreciar por adelantado la vida.

LAQUEIS-. Sólo el que desprecia la vida es fuerte.

ATROPOS-. Sólo en el peligro se da la vida fuerte. Vivir en peligro es vivir con intensidad.

JUDIT-. Me faltan las fuerzas. Me siento débil; no puedo casi caminar.

CLOTO-. Si quieres ser fuerte, Judit, ven con nosotras.

LAQUEIS-. Ven con nosotras y desprecia la vida.

ATROPOS-. Sólo quien nos acepta a nosotras puede ser fuerte<sup>614</sup>.

<sup>613</sup> *Azorín, La arañita en el espejo*, en *O. C.*, IV, pág. 1048.

<sup>614</sup> Acto II, Cuadro II, págs. 169-170.

También como en *Interior*, los demás personajes, así como el lector-público, conocen la desgracia, y la intensidad dramática, por tanto, viene por la inocencia y desconocimiento de quien la sufre plenamente. La muerte, así, llega silenciosa, cruel, y todos asistimos a su ley con la certeza de lo irreversible. Es imposible la felicidad. El pesimismo de *Azorín* no deja ya lugar a combinaciones más o menos ideales, como es el caso de *Old Spain!*; aquí la desgracia ya no tiene ni siquiera una posible o ideal salida. El destino es tajante.

En *El segador*, título de resonancias precisas y metáfora muy utilizada para designar a la muerte, María cose en su casa, junto a la ventana, como estaba Leonor, mirando a través de su balcón, donde se cifra la felicidad, la esperanza. Vive sola desde que murió su marido, sola con su niño, que duerme. Unos vecinos, Pedro y Teresa, van a casa de María y le informan de la gran mortandad de niños que hay en el pueblo. “Se han muerto -dice Teresa-, que yo sepa, diez o doce en estos días”<sup>615</sup>; y sobre todo le informan de un segador, de quien nadie sabe nada, salvo que “es un hombre del otro mundo” y “se lleva a los niños”<sup>616</sup>. Como en las obras de Maeterlinck, cuando María se queda sola, es de noche y pide clemencia a Dios, pero la única respuesta que recibe son los golpes del segador sobre su puerta.

La última obra de la trilogía, *Doctor Death, de 3 a 5*, “es, sin duda, el texto dramático donde el superrealismo de *Azorín* va más lejos”<sup>617</sup> y “comporta una novedad que hemos de estimar como de primer orden”<sup>618</sup>, señalando a continuación el crítico su influencia en textos posteriores, como *El hombre deshabitado*, de Alberti, o *Cargamento de sueños*, de Sastre.

Destaca, en primer lugar, una escenografía plenamente significativa, donde las “tres paredes pintadas de azul claro”<sup>619</sup> connotan frialdad, potenciada por la escasez de un mobiliario que acentúa la soledad y el vacío; escenario, como vemos, muy relacionado con la idea azoriniana de la connotación espacial. Como señala su Ayudante: “El doctor Death es un gran simplificador”<sup>620</sup>.

<sup>615</sup> *El segador*, en *O. C.*, IV, pág. 1056.

<sup>616</sup> *Ibidem*, pág. 1058.

<sup>617</sup> Ricardo Doménech, op. cit., [1968], 403.

<sup>618</sup> *Ibidem*, pág. 404.

<sup>619</sup> *Doctor Death, de 3 a 5*, en *O. C.*, IV, pág. 1062.

<sup>620</sup> *Ibidem*, pág. 1063.

En tal espacio, una Enferma acude al médico; el Ayudante la recibe. La sensación ilógica comienza a aparecer, especialmente cuando aparece el Viejecito, que desaparece cuando va a ver al Doctor Death; el jardín por donde paseaban se ha convertido de repente en un espacio lleno de cruces. Aparece entonces una Hermana de la Caridad, que trata de consolarla, pero la Enferma la rechaza. Para más adelante dejamos ciertas características que se repiten en el teatro de *Azorín*, como la aparición de un personaje con el nombre en inglés, la indefensión de los personajes femeninos, la sabiduría de personajes viejos, etc., que se dan claramente en esta obra.

Hemos de fijarnos que, al igual que con la obra de Maeterlinck, también vemos en *Azorín* un Viejo y una persona vinculada a la Iglesia, cuyo apoyo es nulo. Pues si la Hermana de la Caridad, cuando se llevan a la Enferma, reza, ésta responde con las palabras “Infinito” y “Eternidad”<sup>621</sup>.

En esta obra, la tensión está concentrada y resume el arte azoriniano, en el decir de Ángel Valbuena Prat, para quien este texto “es una obra maestra, realizada del modo más aséptico, delicadamente azoriniano, no por sobrio menos impresionante y abismal”<sup>622</sup>.

Y esta sobriedad es la que distingue de modo fundamental la trilogía de Maeterlinck de la azoriniana. “Sin rumores de sentimentalismo”, en palabras de Guillermo Díaz-Plaja<sup>623</sup>.

No obstante, a pesar de estas y otras posibles influencias que puedan detectarse, creemos, como Ricardo Doménech, que nuestro autor “se mueve en un terreno característico de la literatura y el teatro de la época”<sup>624</sup>.

La trilogía de *Lo invisible* no es sólo la obra más lograda del teatro de *Azorín*, sino también una de las pocas que tuvo éxito de público<sup>625</sup>, aunque la premura con que desapareció de la cartelera teatral española ha tenido más de una versión, la más singular, sin duda, la dada por el propio *Azorín* años más tarde en su libro *Madrid*, donde podemos leer que “Rosario, una noche, recibió un telegrama. Había muerto de

---

<sup>621</sup> Ibidem, pág. 1071.

<sup>622</sup> *Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona, 1956, pág. 597.

<sup>623</sup> Op. cit., [1936], pág. 33.

<sup>624</sup> Op. cit., [1968], pág. 402.

<sup>625</sup> Asegura *Azorín*: “El tumulto del público y la confusión de la crítica acompañaba a las representaciones” (*Madrid*, en *O. C.*, VI, pág. 267).

repente una persona de su predilección. Allí estaba la guadaña fatal y trágica. Y como si hubiera caído de pronto un pesado telón invisible, Rosario Pino, supersticiosa, no volvió a representar *Lo invisible*<sup>626</sup>.

También hubo críticas adversas, aunque muy relacionadas con el concepto de teatro moderno y de sus implicaciones en la escena española. El ya citado L. Calvo, en su crítica de *ABC*, tras hacer una condena generalizada sobre el nuevo teatro, declara que el empeño de Azorín “fue vano en los dos primeros actos de la trilogía, pero en *Doctor Death, de tres a cinco*, la expresión dramática alcanzó momentos muy felices”. Y reconoce que nuestro autor “fue aplaudido al final de los tres *momentos* de *Lo invisible*, y hubo de presentarse varias veces en el escenario a requerimiento de los espectadores”.

---

<sup>626</sup> Ibidem, pág. 268.





### 3.6. *Angelita*

Siempre que se habla sobre esta comedia de *Azorín* surgen inmediatamente tres cuestiones que se consideran inseparables de dicho título. La primera de ellas, el tiempo, tema fundamental no sólo de buena parte del teatro de nuestro autor, sino también de su obra toda; la segunda cuestión tiene que ver con el simbolismo y surrealismo, con los elementos irreales, fuera de toda lógica, que aparecen y cumplen un papel clave en la acción de la obra; el tercer aspecto, en fin, nos lleva al tema del teatro de aficionados, del no profesionalismo.

En el <<Prólogo>> que antecede a la comedia en la edición de *Obras Completas* de Aguilar, *Azorín* habla de una “sensación de tiempo en la sensibilidad de un escritor”<sup>627</sup>, un tiempo “que se impone angustioso, que se desvanece suavemente, que torna a surgir y a crear un estado de ánimo doloroso”<sup>628</sup>, y cuyo principal problema, amén del conocimiento sensible que crea, es “transportarlo en su totalidad a la obra de arte”<sup>629</sup>.

Así, en principio, parece que lo que ha motivado la comedia no es otra cosa que materializar la idea de tiempo de nuestro autor. Por tanto, parece igualmente imprescindible profundizar en tal idea de tiempo, que, por otro lado y como puede muy bien suponerse, no es nueva en él.

En su cuento <<Como una estrella errante (fragmentos de un diario)>>, podemos leer lo siguiente:

El presente no existe. El presente es un instante tan breve, tan rápido, que cuando ponemos el pensamiento en él, para considerarlo, para aprehenderlo, ya ha pasado. Todo va fugazmente, con vertiginosidad, hacia lo pretérito. Y yo pienso muchas veces: ¿Existe el tiempo? ¿Es posible que todo se deshaga, se destruya, pase y se desvanezca con tanta prontitud? Al pensar así, creo, muchas veces, me hago esa ilusión, que el tiempo no existe y que nos rodea un muro, terrible, infrangible, que nos separa de la verdad.

---

<sup>627</sup> O. C., V, pág. 447.

<sup>628</sup> Ibidem, pág. 447.

<sup>629</sup> Ibidem, pág. 447.

Nos separa eternamente. Y la verdad es que todo es presente, que se halla todo en un mismo plano y que todo lo que ahora vemos pasar y desvanecerse se halla presente, perennemente presente, en esta línea misma de presencia y de virtualidad. ¡Ah, si pudiéramos romper ese muro infrangible! ¡Si pudiéramos escaparnos al tormento trágico, angustiosísimo, del tiempo! Todo para nosotros vivirá en la eternidad. Y la mano del ser querido que hemos estrechado en la agonía podríamos volver a estrecharla, con efusión, con amor. Y los ojos que nos han mirado esa postrera vez con mirada indefinible -desesperanza y temor- tornarían a volverse hacia nosotros con una suspensa mirada... Pero no, no es esto. Yo no deseo ver en este instante último a los seres amados -deudos y amigos-; yo quiero la perennidad para todos, la presencia de todos, fuera del tiempo, en plena salud, gozosos, alegres, viviendo con plétora de vida...<sup>630</sup>.

En la queja: “¡Ah, si pudiéramos romper ese muro infrangible! ¡Si pudiéramos escaparnos al tormento trágico, angustiosísimo, del tiempo! Todo para nosotros vivirá en la eternidad”; en esta queja, decimos, ¿no leemos el afán de Angelita, de la obra y del personaje? ¿No atisbamos la idea de romper el tiempo, destrozando pasado y futuro, ese deseo manifiesto de la protagonista en boca del personaje Desconocido, esto es, el Tiempo, cuando le dice que “su mayor preocupación es el tiempo que pasa. A veces quisiéramos retornar el pasado, y a veces quisiéramos abolir el tiempo para colocarnos de pronto en lo futuro, y nuestra vida va pasando entre la añoranza y el anhelo”?<sup>631</sup> ¿No hemos visto en obras anteriores el anhelo de algunos personajes por vencer el tiempo?

Uno de los principales estudios sobre el tiempo en *Azorín* data de 1945. Nos referimos al artículo de Carlos Clavería <<Sobre el tema del tiempo en *Azorín*>><sup>632</sup>, donde el crítico señala que resulta clave para entender esta comedia y el concepto de tiempo que encierra la carta que nuestro autor entregó a Ramón Gómez de la Serna<sup>633</sup> y que dice así:

<sup>630</sup> *Blanco y Negro*, 27 de febrero de 1927, recogido en *Blanco en azul*, en *O. C.*, V, pág. 333.

<sup>631</sup> Acto I, Cuadro I, en *O. C.*, V, pág. 452.

<sup>632</sup> En *Cinco estudios de literatura española moderna*, CSIC, Salamanca, 1945, págs. 47-67.

<sup>633</sup> Aparece en su libro *Azorín*, págs. 290 y siguientes.

¿Qué es lo que ha determinado el nacimiento de las primigenias ideas? Sencillamente, la atmósfera espiritual de que estamos rodeados. La preocupación, por ejemplo, del tiempo -uno de los temas capitales del teatro actual- hará surgir en nuestro cerebro una idea que sea el punto de partida para escribir tal obra, en que se plantee el problema del tiempo y de la eternidad. Y en una simple cuartilla, en torno a un esquema incomprensible para todos, iremos concretando nuestros pensamientos. ¿Qué dicen esos dibujos, y esas líneas, y esas frases y palabras sueltas de la blanca hoja de papel? Sólo nosotros lo sabemos; pero ese logogrifo es el núcleo de una obra que lentamente se ha de ir clarificando<sup>634</sup>.

Que el tema del tiempo es fundamental es evidente. De hecho, como nos recuerda Mariano de Paco, *Azorín* pensó subtitular esta comedia, en vez de <<Auto sacramental>>, con el significativo nombre de <<Comedia del tiempo>>.<sup>635</sup>

Ahora bien, *Azorín*, para recrear el valor que concede al tiempo utiliza un artificio, que es un anillo, un talismán, que vence el tiempo, o mejor dicho, en palabras de José Paulino, que hace posible “la multiplicación de la personalidad en el tiempo y en el espacio”<sup>636</sup>. Ya no estamos, pues, en la máxima citada por *Azorín* en el <<Prólogo>> a la edición para países de habla inglesa de *Old Spain!* acerca de que todo ha de estar en el diálogo. El elemento maravilloso llega al espectador no a través de la palabra, sino de elementos visuales, escenográficos:

DESCONOCIDO-. Si usted lleva ese talismán, vencerá usted al tiempo; el tiempo no existirá para usted.

ANGELITITA-. ¿Cómo puede ser eso?

DESCONOCIDO-. Usted desea a veces, como todos los mortales, adelantar unos meses, unos años, para que se realice una esperanza, una ilusión; querría usted que hubiera pasado el tiempo. Pues bien: dé usted una vueltecita al anillo en el dedo, y ha pasado un año; da usted otra vueltecita, y ha pasado otro año<sup>637</sup>.

---

<sup>634</sup> Op. cit., [1945], págs. 57-58.

<sup>635</sup> Op. cit., 1992, pág. 266.

<sup>636</sup> Op. cit., [1996], pág. 77.

<sup>637</sup> *Angelita*, Acto I, Cuadro I, en *O. C.*, V, pág. 454.

Y por si aún quedara algún resquicio para la duda, una vez el personaje de Angelita decide ceder a sus impulsos más deseados: “De pronto, queda el teatro en tinieblas; brevísimo momento; durante la oscuridad, Angelita da un grito”<sup>638</sup>.

El elemento escenográfico, entonces, toma importancia, puesto que, una vez Angelita da vueltas al anillo que lleva en el dedo, el aparato escénico significa el verbo azoriniano sobre el tiempo.

No obstante, en *Angelita* ni acaba ni empieza lo temporal en los elementos escenográficos, que, al cabo, no son sino los resortes en los que se apoya nuestro autor para situar en la escena el tema del tiempo, dominado tantas veces por la vaga sensación de una consciencia que puede mentirnos acerca de la realidad, en relación al ya tratado influjo surrealista y del psicoanálisis en su teatro. En palabras de Angelita, “¿quién te dice a ti que el ensueño no sea la realidad, y la realidad no sea el ensueño? Cuando dormimos, ¿nos acordamos de las imágenes que han pasado?”<sup>639</sup>.

Además de las constantes referencias hamletianas, muy recurrentes y utilizadas en la obra de nuestro autor, nos introducimos ahora en uno de los, para nosotros, grandes aciertos de esta obra: la inclusión del tema de nuestro autor como tema de un personaje, de tal manera que la idea del tiempo se desdobra y adquiere nuevas perspectivas, amén de emparentar dicho mecanismo con parte de su teatro, como hemos estado viendo a lo largo de las obras analizadas, y como veremos en las que siguen a la presente. Al estudio del tiempo por *Azorín* se une el estudio del tiempo de un personaje, Gaminde, que asegura que “quiero hacer un trabajo sobre el espacio con relación al tiempo”<sup>640</sup>.

Tampoco es éste el único personaje que anhela estudiar el tiempo, o el tiempo en relación al espacio. *Azorín*, ya lo hemos repetido muchas veces, establece en su literatura una conexión de ideas y personajes que, por un lado, nos puede hacer hablar de ciertos límites a la hora de crear situaciones y tipos, pero, por otro lado, nos habla de una escritura coherente e interrelacionada, en consonancia con la idea clave de que una de las características de su obra es la de la “unidad esencial”.

---

<sup>638</sup> Ibidem, Acto I, Cuadro II, pág. 457.

<sup>639</sup> Ibidem, Acto II, pág. 471.

<sup>640</sup> Ibidem, Acto II, pág. 479.

En 1925, en su novela *Doña Inés*, en el Capítulo 16, <<Tío Pablo y el tiempo>>, leemos cosas como las siguientes:

Un íntimo desasosiego conturba a Don Pablo. El sentido del tiempo, hora por hora, minuto por minuto, le ha llevado paulatinamente a adelantarse al tiempo. No se puede perdurar en la percepción de la hora, del minuto y del segundo sin acabar por tener la visión total del tiempo. Del pasado venimos al presente; del presente habremos de caminar hacia lo porvenir<sup>641</sup>.

Y Don Pablo descubre a Hoffmann, que le cambia:

Don Pablo vivía tanto en el pasado como en el presente. Poseía una prodigiosa memoria de sensaciones; su arte de escritor encontraba su mayor fuerza en esa singular rememoración. Estados espirituales remotos vivían con autenticidad en la subconsciencia de Don Pablo (...). De pronto, inesperadamente, una voz, un ruido, un incidente cualquiera, le hacían experimentar al caballero, con prodigiosa exactitud, con exactitud angustiadora, la misma sensación que quince, veinte o treinta años antes había experimentado. Esta memoria de las sensaciones era para él tan dolorosa como la visión anticipada y fatal de un porvenir posible<sup>642</sup>.

Don Pablo llama a su achaque el mal de Hoffmann: “En lo presente veía lo futuro”<sup>643</sup>.

En cuanto al tema del simbolismo y surrealismo en la obra, ya hemos hablado sobre esta cuestión. Las opiniones son diversas, aunque la única evidencia es que no podemos hablar, en puridad, de un teatro simbolista o surrealista, en la medida en que en España ni uno ni otro adquieren el grado de concreción de un movimiento que pueda ser estudiado en unos autores y en unas obras determinadas, sino más bien como referente que aparecerá en determinados autores y obras de forma esporádica o, cuando menos, peculiar, puesto que “debemos aceptar el hecho de que hay una compleja difusión de técnicas surrealistas entre artistas de filiaciones literarias y edades diferentes”<sup>644</sup>; es de

---

<sup>641</sup> *O. C.*, IV, pág. 770.

<sup>642</sup> *Ibidem*, pág. 770.

<sup>643</sup> *Ibidem*, pág. 771.

<sup>644</sup> Paul Ilie, op. cit., [1972], pág. 19.

tal modo que el estudio del simbolismo y surrealismo en España tendría que estudiarse no en conjunto, como forma y método de entender la obra de arte y el pensamiento que la crea, sino en función de unos elementos que acaban integrándose, sin formar un todo, dentro de ciertos caracteres en algunas obras y autores. A este respecto, señala Lawrence Lajohn cómo *Angelita* “es una obra surrealista en el uso de lo maravilloso y en la atención al subconsciente”<sup>645</sup>. Y ya vimos al tratar *Lo invisible* cómo César Oliva hablaba del simbolismo de una y otra.

No obstante, las opiniones contrarias son más numerosas y, ciertamente, más fundadas, pues, al igual que en *Brandy, mucho brandy* o *Lo invisible*, en *Angelita Azorín*,

en su propósito de indagar en el fondo subconsciente de su personaje, nos muestra una protagonista con evidentes signos de angustia, que se proyectan en una preocupación obsesiva por el devenir de la existencia. A partir de lo cual, por intervención de un personaje que encarna el Tiempo, se ve posibilitada, en medio de un sueño mágico, para habitar el futuro. Como resultado de ese viaje prospectivo, la conclusión del personaje será que el único medio de hacer frente al enigma del tiempo es aceptar el concepto religioso de eternidad como fórmula de salvación. En último extremo, la protagonista decide hacer de su vida un monumento a la caridad en ayuda desinteresada hacia los demás, para acabar resumiendo su camino en las palabras <<bondad, fe y amor>>. Creo que, por más ropaje onírico y misterioso con que se adorne el discurrir de la obra, el drama de *Azorín* repugnaría a la sustancia medular del surrealismo en la medida en que, contrariando el fondo nietzscheano del movimiento, defiende valores nutrientes del, digámoslo en términos freudianos, superego cultural, contra el que el surrealismo lanza sus más acerados dardos. Eso por no referirnos al lenguaje del texto, tan perfectamente ajustado a pautas razonadoras, que, en muchas ocasiones, parece que asistiéramos a una pieza oratoria. Muy poco, pues, que ver, al menos en los fundamentos, con las creaciones surrealistas antes aludidas<sup>646</sup>.

---

<sup>645</sup> Op. cit., [1982], pág. 356.

<sup>646</sup> Julio Huélamo, <<Lorca y los límites del teatro surrealista español>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress, Madrid, 1992, págs. 207-214, pág. 211.

No obstante la opinión del crítico, tratar de analizar de modo exhaustivo y taxativo, con las pautas del surrealismo francés, algunas de las obras de *Azorín* y llegar a la conclusión de que el resultado “repugnaría a la sustancia medular” de dicho movimiento no es más que aceptar la particularidad del influjo del surrealismo en España, pues la conclusión sería muy semejante si se estudiara y analizara la obra de cualquier otro escritor español. En la peculiaridad del surrealismo español está implícito el carácter no normativo ni generalizado que el propio movimiento surrealista tuvo en nuestro país, si es que lo hubo en sentido estricto.

Por otra parte, desde los estudios de R. Poggioli, parece clara la imposibilidad de establecer una definición del surrealismo que sirva a todos, más allá del ámbito francés, salvo que aceptemos que, con las distintas formas que el surrealismo acogió en diversos ámbitos y autores, su esencia radica en una “poética del sueño”<sup>647</sup>, principio que serviría para explicar los distintos mecanismos que en diferentes literaturas acoge la nueva expresión e ideología. A esto habría que añadir, además, aquellos elementos que, en el espíritu de la época, ven en el surrealismo, aunque sin pertenecer prescriptivamente a él, su mejor forma de difusión. Nos referimos, fundamentalmente, a la influencia del psicoanálisis. No en vano, no hay en la literatura española una sola aproximación orgánica a la creación de un texto teórico acerca del surrealismo; ni ninguna obra, desde su génesis hasta su praxis definitiva, obedece a tal planteamiento.

Cierto que en *Azorín* el surrealismo puede quedar reducido a la utilización de determinados elementos más o menos vinculados a una realidad no externa, pero esta propia peculiaridad es lo que le acercaría al movimiento surrealista español. Si en nuestro país no hubo una teorización sistematizada del surrealismo, ni puede hablarse en pureza de un movimiento o generación surrealista, las aproximaciones y estudios que se hagan sobre las obras y autores que coincidan temporalmente con él habrán de tener en cuenta ineludiblemente otros aspectos que no sean los meramente normativos; entre otras cosas, porque los españoles siempre fueron reacios a aceptar el dogma de A. Breton.

---

<sup>647</sup> Ver R. Poggioli, *Teoría dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962.

La amplitud de miras en lo que a la comprensión de la importancia e influencia del surrealismo en España se refiere, creemos que es fundamental.

Y finalmente, al calar la propuesta francesa en un ambiente ya preparado para acoger una línea artística de vanguardia que rompiera moldes y métodos de creación, no es menos importante delimitar la posible presencia del surrealismo en medios como la pintura, el cine, la poesía y el teatro, especialmente en este último, puesto que, si en los anteriores puede situarse la cuestión en términos más nítidos, en el arte dramático español el surrealismo “nunca fue entendido. Quizá su mismo nombre es equívoco, puesto que el drama surrealista fue tan escaso. Pero si lo miramos sencillamente como el equivalente español de la revolución y renovación teatrales que se produjeron en toda Europa y América como reacción contra el realismo, podemos comprenderlo y apreciarlo mejor”<sup>648</sup>.

Pasemos a hablar ahora de la tercera cuestión, sobre el tema de lo aficionado en el teatro de *Azorín* y de su incidencia en esta *Angelita*.

*Azorín* no estrenó este drama en el teatro comercial. Nada nuevo, por otra parte, si tenemos en cuenta que nuestro autor no estrenó todo el teatro que escribió. De hecho, fue estrenado en su Monóvar natal por una compañía de aficionados. Sin embargo, si presenta tal estreno una particularidad.

Tal estreno sucedió “en un bello, espacioso y cómodo teatro local. El largo reparto se lo habían distribuido los vecinos del industrioso Monóvar: destiladores de alcoholes, licoreros y comerciantes en pequeña o gran escala, alguno incluso a escala internacional. El más destacado monovero, el señor Tortosa (...) no iba a trabajar como actor, sino su bella hija Adela, la cual actuó maravillosamente en el papel de la protagonista”<sup>649</sup>.

Sin embargo, no es tema baladí éste. Podríamos pensar, y no nos faltaría razón, que *Azorín* no logró, como en otras ocasiones, estrenar esta comedia en el teatro comercial ni en lo que podríamos llamar salas de ensayo, escasísimas en la época; pero el tema de los aficionados va más allá de la posibilidad o no de haber estrenado este título en salas comerciales.

---

<sup>648</sup> B. Sheklin Davis, <<El teatro surrealista español>>, en *El surrealismo*, edición de V. García de la Concha, Taurus, Madrid, 1982, págs. 327-351, pág. 351

<sup>649</sup> José Ruiz-Castillo, op. cit., [1972], pág. 212.



En su artículo <<Los aficionados>>, escrito antes de la obra, pero publicado después en *La Prensa* de Buenos Aires en diciembre de 1930, leemos cosas como las que siguen a continuación, ideas fundamentales acerca de lo que entendía *Azorín* habría de ser el teatro:

Estos aficionados que pondrán sobre un escenario *Angelita* ensayarán durante tres meses, algo que no es normal, pues “los profesionales dedican poco tiempo a los ensayos de una obra; se necesita estrenar rápidamente; apenas estrenada una comedia, ya está en ensayo otra; no se matiza apenas (...); el teatro es hoy una industria, y la industria tiene sus exigencias”<sup>650</sup>.

Y como los aficionados tampoco actúan para triunfar en el arte escénico, no importan los papeles, si son grandes o pequeños, sino la obra.

Por otra parte, otra cosa que no ocurre con los aficionados es el constante cambio de lo escrito por el autor, ya que ven la obra de un modo distinto los profesionales y “piden, por ejemplo, que no haya repeticiones en el diálogo, y el autor sabe que en estas repeticiones está mucha parte de las psicología de los personajes”<sup>651</sup>.

Es decir, “que lo esencial en la representación de una obra de teatro se da con los aficionados; lo esencial es que la obra sea tomada como un acto de cordialidad, de amor, de efusión. Ese ambiente de íntima y honda cordialidad -tan lejano del ambiente industrial- es el que reina y se respira en un teatro en que trabajen aficionados”<sup>652</sup>.

Ahora bien, esta importancia que da *Azorín* a lo aficionado dentro del ámbito teatral tiene mucho que ver con la influencia que recibe de Evreinoff, a quien cita en dicho artículo junto a su libro *El teatro en la vida*, y especialmente su artículo <<Una lección a los profesionales>>, donde asegura Evreinoff que la fuerza, importancia y desarrollo del teatro ruso se debe a los aficionados.

De este modo, con independencia de la suerte que hubiera corrido esta obra en circuitos teatrales comerciales, podemos ver una clara influencia y una postura teórica en el hecho de entregar nuestro autor su obra a una compañía de aficionados. No olvidemos que *Azorín* ha traducido dos años antes de *Angelita*, en 1928, la obra del ruso *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*.

---

<sup>650</sup> O. C., V, pág. 507.

<sup>651</sup> Ibidem, pág. 508.

<sup>652</sup> Ibidem, pág. 507.

*Angelita* se compone de tres actos, el primero y último dividido en 2 cuadros. Para nuestro trabajo importa sobre todo esa utilización de elementos comunes. No sólo acerca del tiempo, también de tipos, situaciones y temas.

El personaje de Angelita es como cualquier personaje femenino azoriniano. En todos los casos, y podríamos incluir algunos personajes de novelas y cuentos, como doña Inés, ella es dulce y sensible, con un mundo interior mucho más interesante que lo que el mundo exterior puede ofrecerle, por lo que tiende hacia cierta indefensión, en tanto que la realidad inmediata no la satisface, la oprime, bien por problemas sociales, de moral, bien por no ofrecer el mundo físico alicientes suficientes.

Como es habitual en el teatro azoriniano respecto de los personajes femeninos, cuando Angelita entra en escena aparece leyendo un libro<sup>653</sup>. En realidad, todos los personajes femeninos del teatro de *Azorín*, en tanto que representan un ideal, son uno solo, de ahí la poca profundización psicológica. Pero más adelante nos ocuparemos de estos rasgos comunes de su teatro.

Angelita duda sobre el tiempo, desea vencerlo, poder correr sobre él. Y esto para descubrir y adivinar, para afrontarlo, un futuro incierto que le impide vivir serenamente. Por tanto, lo que en otras obras era confrontación entre ideal y realidad, sueño y vida, etc., es en *Angelita* una oposición entre verdad y mentira. Y esto en el sentido siguiente.

Lo que anhela Angelita es ver literalmente las distintas opciones que uno puede elegir, ver la vida en su final, tras los posibles caminos por los que todos transitamos desconociendo dónde o cómo o por qué acabarán. Ella no desea vivir en la duda humana, sino en la certeza divina del destino. No quiere llegar al final y descubrir que se ha equivocado. En sus propias palabras:

¡Conocer el futuro! ¡Saber de pronto lo que guarda para nosotros este momento de la vida que se inicia y que ha de tener en la sucesión del tiempo su desenvolvimiento!<sup>654</sup>.

---

<sup>653</sup> Por ejemplo, Leonor en *La arañita en el espejo*.

<sup>654</sup> Acto I, Cuadro I, en *O. C.*, V, pág. 453.

Nuestro autor, entonces, introduce el personaje del Desconocido, el Tiempo en realidad<sup>655</sup>, que le propone cumplir sus anhelos. Otra vez los sueños y deseos de los personajes se cumplen por una incierta ley del albur, no mediante el trabajo, el tesón, la constancia. En un hombre que siempre se vanaglorió de trabajar y trabajar, ver cómo sus personajes apenas creen en el esfuerzo para conseguir sus metas es harto descorazonador. No nos referimos en este caso concreto a Angelita, cuyo deseo es irrealizable, pero es sintomático la aparición de lo externo para que el sueño se cumpla, aunque dicho sueño sólo implique una mejora de vida.

Así, pues, como el personaje de Laura en *Brandy, mucho brandy*, Angelita quiere conocer el futuro y el mismo Tiempo le concede el deseo. El conflicto, pues, es inexistente, puesto que en este caso ni siquiera el personaje que concede el deseo, el Desconocido, pone traba o condición alguna: “Si usted llevaa ese talismán, vencerá usted al tiempo; el tiempo no existirá para usted”<sup>656</sup>.

Con un mínimo de duda, Angelita acaba girando el anillo en su dedo. En su primera huida hacia el futuro, ella está casada y tiene un hijo, es decir, *Azorín* nos ofrece el desarrollo normal de una mujer en ese tiempo: el matrimonio. Han pasado dos años y Angelita asiste a lo que sería su vida según los cánones considerados normales.

Aunque lo analizaremos en una parte posterior, conviene reseñar ahora cómo *Azorín* utiliza como marido a un hombre dedicado al teatro, hombre que por sus quejas y parlamentos tiene bastantes puntos de contacto con nuestro autor<sup>657</sup>. De hecho, hay críticas sobre el teatro de la época. Y un dato sobre el que volveremos. Como ya hemos visto en otra ocasión, también asistimos en esta obra a la utilización, o mención, por parte de *Azorín* de personajes de otras obras<sup>658</sup>.

En su segunda huida hacia adelante, Angelita llega a un hospital donde hay médicos, es decir, Angelita asiste a lo que podría ser una vida dedicada a la ciencia, a la verdad física, que ofrece una serie de soluciones para su caso, para su persona.

---

<sup>655</sup> “Puede usted llamarme... el Tiempo”, dice él mismo (ibidem, Acto I, Cuadro I, pág. 453).

<sup>656</sup> Ibidem, Acto I, Cuadro I, pág. 454.

<sup>657</sup> Por otra parte, que su marido “sea un autor dramático introduce hábilmente la ficción de la obra que está a punto de estrenar en la realidad que conocemos de Angelita. El ingenio conduce a una variante del teatro dentro del teatro” (César Oliva, op. cit., [1998], pág. 21).

<sup>658</sup> Pacita Durán, en este caso, que es el personaje femenino de *Comedia del arte*.

Pero la realidad material no le ofrece las soluciones deseadas y *Azorín* introduce la visión opuesta, la de la fe, a través del personaje del Hermano Pablo, que asegura que “quien confíe en ese poder que está fuera del tiempo y del espacio, no tendrá que atormentarse; su vida transcurrirá sosegada; las dudas no angustiarán su espíritu”<sup>659</sup>.

Así, Angelita ya puede elegir su destino, pero no a ciegas, sino sabiendo de antemano qué le espera, como el Desconocido le había asegurado: “Yo pondré ante su vista cuáles son esos caminos y adónde conducen”<sup>660</sup>.

Sin embargo, comienza el Acto III y asistimos a lo que pensamos es una excesiva reiteración de lo ya expuesto. En este momento ya tenemos los datos acerca de lo vivido por Angelita, y, sin embargo, ha de aparecer nuevamente el Desconocido para asegurar a la heroína que los tres caminos, es decir, los tres futuros posibles, se le aparecerán en su proyección futura, como si los hubiera elegido, bajo tres Ángeles que representan las tres distintas opciones.

El primer camino posible, la primera Ángela que hubiera podido ser, es el vinculado a lo material, a una vida llena de acción, como ocurre en sus primeras comedias, como *Old Spain!*; la segunda representa la ciencia, el trabajo, la razón; la tercera, al fin, la sencillez, la entrega a los demás; en palabras de la Tercera Ángela, “hacer el bien sin que parezca que se hace”<sup>661</sup>.

El futuro de la Humanidad no está, pues, en el movimiento exagerado, en la acción puramente física y descontrolada del mundo moderno, es decir, de *Old Spain!*; ni tampoco está en lo puramente material, en la asepsia de una ciencia (entiéndase ciencia o arte) que sólo atiende a lo físicamente demostrable, vinculada a un progreso más material que espiritual (entiéndase para el arte, según la obra, más apoyada en lo formal). Nada de lo anterior puede, por sí solo, servirnos como futuro.

El futuro de la Humanidad está, para nuestro autor, en el interior, en la entrega espiritual que necesita el ser humano; y así Angelita reconoce al final que ya “sé lo que debo saber. Sé que para el perfeccionamiento humano se necesita el recogimiento sobre sí mismo. Debemos conocer nuestra personalidad; debemos poner todas nuestras

<sup>659</sup> *Angelita*, Acto II, en *O. C.*, V, pág. 488.

<sup>660</sup> *Ibidem*, Acto III, Cuadro I, pág. 493.

<sup>661</sup> *Ibidem*, Acto III, Cuadro II, pág. 503.

fuerzas, todo nuestro espíritu, todo nuestro fervor, en la realización del bien. La cordialidad ha de salvarnos en este correr del tiempo (...). Bondad, fe, amor...”<sup>662</sup>.

*Angelita* es, como ha puesto la crítica de manifiesto, un drama sobre el tiempo, pero también es, así lo creemos nosotros, una comedia sobre la esencia de la vida, puesto que el tiempo en puridad es, al cabo, un pretexto para situar el verdadero problema que interesa a nuestro autor, que no es otro que buscar una salida cierta a la incertidumbre humana sobre la propia vida. Angelita, a diferencia de otros personajes del teatro azoriniano, no busca riquezas ni realizar sueños inconfesados, no anhela casarse o encontrar el amor; Angelita necesita, en cambio, descubrir cuál es la verdadera vida, el camino que habrá de dar sentido a su persona<sup>663</sup>. El tiempo le da miedo por su propia condición de imprevisible, de oscuro y secreto.

Nos quedaba una cuestión, dejada para el final por lo que sigue: ¿Por qué subtitula *Azorín* esta obra <<auto sacramental>><sup>664</sup>? Para Mariano de Paco, es sumamente importante el resurgimiento del auto sacramental en la primera mitad del siglo XX. Pensemos, además, en obras como *El hombre deshabitado*, de Alberti.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo anterior, tendríamos que decir que pensamos que lo sacramental tendría más que ver con el concepto filosófico y humano que nos plantea *Azorín*, cuyo tratamiento cuasi religioso implica cierto aire simbólico y eucarístico. La acción es mínima, sujeta siempre a la búsqueda del personaje de la esencia de las cosas, a la búsqueda de la verdad. En realidad, el conflicto del drama es el conflicto interior de un alma, de una vida, en busca de su destino, de aquél que cada uno habrá de creer verdadero<sup>665</sup>. ¿No está Angelita tratando de descubrir, ciertamente, el papel que ha de representar en la vida?

---

<sup>662</sup> Ibidem, Acto III, Cuadro II, pág. 504.

<sup>663</sup> Tal vez se refiera a esto César Oliva cuando dice que “todo lo que se persigue es un problema moral” (op. cit., [1998], pág. 23).

<sup>664</sup> <<Los aficionados>>, en *O. C.*, V, pág. 505.

<sup>665</sup> Nótese las semejanzas con la ya citada *El escultor de su alma*, de Ángel Ganivet.



### 3.7. *Cervantes o La casa encantada*

Con cada nuevo drama de *Azorín* hemos tratado de acercarnos a un tipo de realidad. Nos importa sobre todo ver qué diferencia un título de otro, qué los une, dejando para un momento posterior un análisis más pormenorizado acerca de aquellos elementos, personajes, situaciones, temas, conflictos, etc., que nos permitan hablar de un determinado corpus dramático de *Azorín*.

Respecto a la obra que nos ocupa ahora, tendríamos que preguntarnos por qué Cervantes. La historia que se nos cuenta, por otro lado, es sencilla. Un poeta, Víctor Brenes, que está componiendo un poema titulado *La casa encantada*, sufre un delirio fruto de la fiebre que padece desde unos días atrás; ayudado por un doctor, tomará un elixir que le permitirá conocer la casa de Cervantes en 1605, y al propio escritor, viendo no sólo cómo vivía sino incorporándose finalmente a su propia vida, disertando con el creador del *Quijote* acerca de la vida, el arte... Finalmente, vuelto al espacio y tiempo del siglo XX, el poeta Víctor Brenes dará a su poema el título definitivo de *Cervantes o La casa encantada*.

Como vemos, el juego temporal, la ruptura del tiempo lineal, a partir de un elemento de carácter mágico o maravilloso, aparece nuevamente, como ocurre fundamentalmente en *Angelita*, aunque en la obra que nos ocupa ahora el salto temporal es hacia el pasado, no hacia el futuro; además, en *Cervantes o La casa encantada* no hay talismán que nos haga viajar en el tiempo, aunque sí otro tipo de elemento mágico, aunque ambos de idénticas propiedades, en este caso, algo que ha inventado un doctor, un “elixir que aviva la imaginación y la torna brillante y lozana”<sup>666</sup>.

También en ambas obras, el tiempo encierra el secreto que agobia al personaje, que origina su conflicto, de ahí su superación. Sin embargo, a diferencia de otras obras donde el tiempo aparece como personaje trágico, según hemos visto en algunas obras de Lenormand, tanto en *Angelita* como en *Cervantes o La casa encantada* el sentido trágico se pierde cuando los personajes, al romper su ocultismo futuro e incluso pasado, resuelven sus conflictos.

---

<sup>666</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 1106.

Por tanto, el tiempo en ambas obras supone una variación respecto al contenido pesimista con que aparece tratado dentro del teatro de vanguardia; de ahí, pensamos, la no adscripción plena de *Azorín*, entre otros motivos, al surrealismo, como desarrollamos anteriormente, pues en él, al menos en estas dos obras, los elementos maravillosos, la presencia del tiempo como personaje no real o simbólico, no originan el conflicto de la obra; antes bien, sirven a nuestro autor para justificar otro desarrollo dramático. A esto nos referíamos antes cuando argumentábamos que el surrealismo en España tal vez haya que entenderlo no como un corpus de obras elaboradas y estructuradas desde premisas y pensamiento cerrados, normativos, sino como la inclusión en determinadas obras y autores de características y elementos surrealistas, con independencia de que esa obra artística sea de tal o cual tendencia.

En *Cervantes o La casa encantada*, el juego entre ficción y realidad, a diferencia de lo visto en *Comedia del arte*, origina una fantasía en la que, como señala el propio personaje de Víctor Brenes, “no hay misterios. Los misterios los creamos sólo nosotros, los poetas”<sup>667</sup>. La acción, pues, se desarrolla, acorde al pensamiento azoriniano, dentro de uno mismo, en su interior. Esto nos lleva a considerar la obra dramática como la manifestación plástica y externa del mundo interior del personaje, en consonancia con lo ya dicho acerca del carácter ideológico y dramático de *Azorín*, de la unidad de su teatro, en el sentido de establecer una serie de elementos comunes que informan todo su teatro. A este respecto, como ocurre en otras obras, *Old Spain!*, *Brandy, mucho brandy*, *Angelita*, etc., en *Cervantes o La casa encantada* asistimos a diálogos del siguiente tipo:

DOÑA MARÍA-. ¿Y cree usted que la vida es la acción?

ISABEL-. Sin la acción no existe la vida.

DOÑA MARÍA-. La vida es el pensamiento. Y el pensamiento es la más alta de las acciones, la más alta y la más fecunda. El pensamiento se basta a sí mismo<sup>668</sup>.

---

<sup>667</sup> Ibidem, Acto I, Cuadro II, pág. 1082.

<sup>668</sup> Ibidem, Acto I, Cuadro II, pág. 1093.



Nos preguntábamos antes por qué *Azorín* pretende viajar al pasado y por qué a casa de Cervantes. No es, desde luego, la primera vez que nuestro autor sitúa una obra en el siglo XVII. Recordemos *La fuerza del amor*, en la que también aparecen, además, otros personajes y escritores clásicos, como Quevedo. Ahora bien, ¿pretende hacer nuestro autor un nuevo ejercicio de arqueología? No, en verdad. La respuesta la encontramos en las propias palabras del poeta protagonista:

¡He pensado tanto en Cervantes! Me atraen profundamente todos los hombres que, teniendo una exquisita sensibilidad, se ven sujetos a sufrir los brutales enconzonazos de la pobreza.

DOCTOR.- Cervantes es el primero en sensibilidad.

VÍCTOR.- Y lo fue en la pobreza. Tenía una vivísima imaginación. ¡Qué horrible la suerte de un artista sin esa facultad creadora!

DOCTOR.- Usted, querido poeta, tiene una imaginación fulgurante.

VÍCTOR.- Pero temo el cansancio y la vejez. Y siento angustia, miedo, espanto, ante la idea de que llegue el momento en que me siente delante de las cuartillas y no pueda emocionarme<sup>669</sup>.

Ya hemos indicado que esta obra fue publicada en parte en *Nueva España*. Como en otras obras de *Azorín*, la irrealidad del planteamiento la emparenta con el surrealismo, del que ya hemos hablado suficientemente y aún disertaremos más en un capítulo posterior. Ahora bien, ¿es la recreación de Cervantes y su contexto la razón de la escritura de este drama?

Que *Azorín* ya se había ocupado del creador del *Quijote* es harto conocido. Incluso en *Lope en silueta* parece apuntar las primeras ideas de la comedia, cuando nos cuenta cómo en el año de

1605 Cervantes vivía en Valladolid. Moraba en una casa pobre. Vivían con el novelista su hermana Andrea, su hermana Magdalena, su hija Isabel, su sobrina Constanza. Servía a la familia una criada. Catalina, la mujer de Cervantes, no sabemos si estaba entonces allí o en Esquivias. Acaso iría y vendría. Niebla es esta en la vida de Cervantes. Una cierta, dolorosa y vaga incertidumbre se cierne sobre el matrimonio de Cervantes. No acertamos a

---

<sup>669</sup> Ibidem, Acto II, pág. 1106.

comprender cómo tantas personas podían habérselas en un cuartito donde apenas podrían vivir dos personas. El casamiento de Cervantes fue en cierto modo un casamiento falaz. Cervantes escribió en Valladolid, seguramente, su novela *El casamiento engañoso*. ¿Se reía Cervantes de sí mismo? ¿Se reía con esa sonrisa fina y dolorosa de los grandes desengañados?<sup>670</sup>.

De hecho, *Azorín* sitúa la comedia<sup>671</sup> en 1605, en una “Salita pobre”, como en tantas otras obras suyas, según hemos visto. Y cuando *Azorín* nos habla de quiénes vivían con Cervantes, y cita a “su hermana Andrea, su hermana Magdalena, su hija Isabel, su sobrina Constancia”, advertimos que son éstas quienes viven y hablan con Cervantes en la comedia y casi en este mismo orden. Pero hay más. Se pregunta *Azorín* “cómo tantas personas podían habérselas en un cuartito donde apenas podrían vivir dos personas”, que es exactamente la situación de la comedia.

Los dos primeros actos del drama significan, pues, una preparación del tercero, en el que la figura de Cervantes cobra protagonismo. Sin embargo, no se trata de hacer una obra de arqueología, de recuperación de una época pasada, como en *La fuerza del amor*.

En la obra que nos ocupa es más relevante la figura del artista y el medio en que surge su arte. En realidad, asistimos a las dudas de todo acto creativo, a la necesidad de la constancia, a la necesidad del poeta Víctor Brenes de sentirse creador, de encontrar la fuerza para seguir trabajando, de evitar los miedos de una posible falta de imaginación, es decir, asistimos a la concreción externa de la acción interior del personaje.

El conflicto vendría dado entonces por la confrontación vida y arte, en el sentido siguiente: en la vida, la felicidad de un creador se opone al arte, a la imaginación, a la inspiración, esas fuerzas ocultas que informan nuestro trabajo.

El poeta Víctor Brenes tiene fiebre, está escribiendo un poema titulado *La casa encantada*, y en su delirio asistimos a un espectáculo de “fantasías y realidad”. Parecemos entrar nuevamente en el juego del surrealismo, pero en realidad hablamos de

---

<sup>670</sup> O. C., V, págs. 610-611.

<sup>671</sup> Nos referimos al Acto III, que es cuando asistimos a la realidad/ficción del poeta Víctor Brenes.

una de las preocupaciones de *Azorín*, la confusión entre ficción y realidad<sup>672</sup>, como hemos visto en obras anteriores, así como de la praxis dramática de un conflicto interno.

Pero esta confusión ficción y realidad, o arte y vida, tiene varios niveles.

En primer lugar, tenemos un nivel filosófico, estético, en tanto podemos preguntarnos, con el personaje de Durán, si “se podría hacer con el delirio de un poeta, de un gran poeta, una obra de teatro interesante”<sup>673</sup>.

E inmediatamente entramos en un juego que ya hemos visto en *Azorín*, el teatro dentro del teatro. Así, los propios personajes de la obra a la que asistimos entrarían como personajes de esa presunta obra de teatro.

No obstante, como también hemos visto, *Azorín* cree firmemente que el público, tal vez por su afán docente, ha de saber en todo momento que se trata de un delirio, y que por tanto no puede confundir ficción con realidad. De ahí que, cuando se dice en la obra que todo puede hacerse en arte -pensamos que clara alusión al momento del teatro en Europa-, dice Durán:

¡Ya lo creo! Pero, en este caso, habría que preparar mucho al público.  
Habría que decirle: <<¡Eh, cuidado!, que lo que van ustedes a ver no es una  
comedia normal, sino... el delirio de un poeta...>><sup>674</sup>.

Evidentemente, el juego de *Azorín* es más teórico que práctico, de ahí que las conclusiones las saquemos de los propios diálogos y no de la situación.

Llegamos, por fin, al Acto III. En definitiva, los dos anteriores no son sino la preparación de éste. Ya hemos visto que la acción transcurre en “1605. Salita pobre”, aunque en palabras de Ricardo Doménech es sólo una escenificación para el espectador, una forma de plasmar en la realidad la magia de la ficción, pues “toda la obra es la escenificación del delirio de Víctor, de su mundo interior, de su subconsciente”<sup>675</sup>.

---

<sup>672</sup> “El ensueño es la realidad; las ficciones del arte son la más viva realidad”, en palabras del protagonista Víctor Brenes, el poeta, como le gusta denominarse *Azorín* cuando se esconde tras un literato. Recordemos al poeta José Vega (*Cervantes o La casa encantada*, Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 1128).

<sup>673</sup> Ibidem, Acto I, Cuadro II, pág. 1080.

<sup>674</sup> Ibidem, Acto I, Cuadro II, pág. 1080. Recordemos lo dicho al estudiar la teoría teatral de *Azorín*, acerca de no confundir al espectador, que en todo momento ha de saber que está asistiendo a una representación.

<sup>675</sup> Op. cit., [1968], pág. 399.

Hablábamos antes de surrealismo y aún habremos de volver al tema más adelante. Sin embargo, no podemos dejar de apuntar el hecho de la limitación surrealista en nuestro autor a estos juegos con la realidad a partir de una subjetividad que más tiene que ver con lo externo que con una sentida implicación interior.

Aunque en opinión de Lawrence Lajohn, esta obra “es uno de los ejemplos más logrados del teatro surrealista azoriniano (...). El poema mezcla la fantasía y la realidad; y fragmentos de su imaginación se entrecruzan con situaciones de la vida corriente. Víctor ha visitado la casa encantada porque, como surrealista que es, le apasiona lo desconocido”<sup>676</sup>.

Cervantes y la vivificación de su casa, de las personas que convivieron con él, el ambiente del lugar, todo ello se recrea en este admirable Acto III, admirable porque en ningún momento nos da la sensación de pastiche, de recreación arqueológica, sino que:

El acto III, en que Víctor y Postín llegan a una casa de Valladolid, la de Cervantes, en 1605, y conocen a Cervantes, a Andrea, a Magdalena, a Constanza, a don Jacinto, supone, por parte de *Azorín*, un derroche de habilidad. Sólo un gran escritor es capaz de crear ese tercer acto, sin que el resultado sea una ingenua reconstrucción. *Azorín* lo consigue del siguiente modo: comprimiendo la audacia de la situación en un lenguaje actual, sobrio, sencillo y transparente. En esta evocación cervantina, además, hay algo muy entrañable para el lector o espectador, que sea también escritor. Y casi me atrevería a decir que Cervantes, o la casa encantada parece una obra escrita para escritores. Es seguro, en todo caso, que únicamente quien conozca la aventura de escribir, de dar forma literaria a unos entes de ficción que antes no existían fuera de nosotros, de convertir -obsesiva, angustiosamente- unas cuartillas blancas en una obra de arte, podrá captar toda la vibración espiritual que hay en este drama<sup>677</sup>.

Ahora bien, volvamos a hacernos la pregunta de por qué Cervantes. En palabras de Christian Manso,

---

<sup>676</sup> Op. cit., [1982], pág. 356.

<sup>677</sup> Ricardo Doménech, op. cit., [1968], págs. 399-400.

se manifiesta en *Azorín* una voluntad de acercamiento a éste [Cervantes] mediante un ángulo que, por supuesto, puede originar polémicas pero cuyo interés no se podrá poner en duda habida cuenta de la aportación valiosa de la lectura psicológica que propone.

En segundo lugar hemos de poner de relieve la tesis de *Azorín* que estriba en el hecho de que Cervantes se desquita (...) de la vida gracias a la literatura<sup>678</sup>.

¿No es esto lo que esperaba *Azorín* de sí mismo? ¿Que no importa tanto la vida como la psicología que la crea, que la literatura nos salvará de la vida? Por tanto, al recrear a Cervantes está en el fondo recreándose a sí mismo. ¿Y no es a este tipo de situaciones a lo que se refería Ortega y Gasset al hablar de “sinfronismos”?

Esta es la verdad que nos importa de esta obra.

De hecho, si vemos los parlamentos de Cervantes, comprobaremos cómo podríamos ponérselos a *Azorín*. Pongamos algunos ejemplos: “Yo deseo siempre un poco de serenidad”<sup>679</sup>. O: “Los que trabajamos con la pluma no podemos descansar. El ejercicio continuado es lo que da al cerebro la tensión necesaria para la obra creadora. Detenerse es perder esa tensión, esa fluidez, ese equilibrio tan necesario. Durante veinte, treinta años, hemos ido creando en nosotros un ritmo interior. Trabajamos según ese ritmo. Cuando nos encontramos en ese estado de tensión, la obra se produce con una facilidad y una rapidez que de otro modo no tendríamos”<sup>680</sup>. Y también: “Lo difícil para un escritor es dar a su obra un tono de serenidad, de bello equilibrio. El ambiente en que el artista se mueve penetra en su obra”<sup>681</sup>.

Al hablar de los aspectos teatrales en la vida de *Azorín*, hemos defendido su vinculación al teatro y ese deseo suyo de esconderse tras unas máscaras, tal y como se ha escondido tras algunos personajes de su teatro. Hablar a través de otros, escribir con el nombre de otros, asumir la personalidad de otros ha sido en nuestro autor una forma no sólo de colocarse como espectador de la vida, sino también un método con que analizar el arte, un arte el suyo coherente y con unos elementos comunes que nos

---

<sup>678</sup> Christian Manso, <<José Martínez Ruiz, *Azorín*, de cara a Cervantes>>, *Bulletin Hispanique*, 96, 2, 1994, págs. 521-528, pág. 527.

<sup>679</sup> Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 1114.

<sup>680</sup> Ibidem, Acto III, pág. 1125.

<sup>681</sup> Ibidem, Acto III, pág. 1126.

permiten defender su unidad. En este sentido, importa señalar finalmente la semejanza entre la pareja Víctor y Postín y otras del teatro de *Azorín*: don Fernando y Chacón en *La fuerza del amor*, don Joaquín y mister Brown en *Old Spain!*, junto a otras no tan claras pero que presentan personajes como mister Fog, Ontañón, etc.; nos referimos a la figura del gracioso.

En las parejas señaladas encontramos la figura del galán protagonista y la del gracioso, también llamado “secretario”. En todas ellas, el galán, de acuerdo a nuestra tradición dramática, presenta la cara responsable de la vida, acorde a unos ideales no materialistas, mientras la burla, tanto de la sociedad como de sus ideales, queda para el gracioso, junto a un lenguaje no lógico que emparentaría, dentro de lo vanguardista, con ciertas formas del teatro del absurdo, como vimos al tratar este tema en *Old Spain!*

En relación a estos diálogos, más próximos, por su aparente falta de lógica, al surrealismo, veamos la siguiente conversación entre Víctor y Postín, que nos recordará sin duda alguna a las ya vistas de don Fernando y Chacón, don Joaquín y mister Brown, etc., en un dato más acerca de la unidad del teatro de *Azorín*; tanto es así que encontraremos juegos idénticos, como ese “Tra, la, la, la” tan repetido:

POSTÍN-. <<Tra, la, la, la.>>

VÍCTOR-. <<Tra, la, la, la.>>

POSTÍN-. Bueno, bueno.

VÍCTOR-. Caramba, caramba.

POSTÍN-. Buena la hemos hecho.

VÍCTOR-. En buena nos hemos metido. [...]

POSTÍN-. Bien, señor... ¿Qué es aquello que se divisa a lo lejos? Yo veo algo en lo alto del monte, por entre los árboles.

VÍCTOR-. Añagaza tuya, Postín.

POSTÍN-. No, no; alguien viene por allá.

VÍCTOR-. Maulas.

POSTÍN-. Sí, avanzan entre los matorrales.

VÍCTOR-. Artimañas.

POSTÍN-. Camina un poco, y luego se detiene.

VÍCTOR-. Pataratas.

POSTÍN-. ¿Una moza bonita?

VÍCTOR-. ¿Una moza?

POSTÍN-. Pataratas.

VÍCTOR-. ¿Una moza bonita?

POSTÍN-. Maulas.

VÍCTOR-. ¿Una moza bonita por estos andurriales?

POSTÍN-. Artimañas<sup>682</sup>.

---

<sup>682</sup> Ibidem, Acto I, Cuadro II, págs. 1088-1089.





### 3.8. *La guerrilla*

Esta obra, como ya señalamos en otro lugar, se estrenó en el teatro Benavente de Madrid el 11 de enero de 1936. Por los comentarios, reseñas y críticas de la época, sabemos que pasó inadvertida y que, como otras obras teatrales de *Azorín*, supuso un fracaso, tanto de crítica como de público. Entre otras cosas, se achaca a nuestro autor que, tras presentar a los personajes, las “acciones no responden ya a la fidelidad y exactitud con que fueron concebidos. Aquí se nota palpable la diferencia del literato, ducho en erudición, maestro en lo descriptivo, con el autor que no sólo ha de crear al hombre, sino hacerlo vivir; la diferencia entre el que puede novelar y el que ha de escribir una comedia. *La guerrilla* tiene más de lo primero que de lo segundo”. Aunque no le regatean méritos en la composición del diálogo de la obra, que resulta “blando y tierno cuando quiere, es hábil e ingenioso cuando le conviene; es otras veces tajante y acerado, con brillo de espadas en las réplicas. Es un diálogo múltiple de sensaciones, proteico de matices que puede acreditar en ello la sabiduría de un autor de obras teatrales”<sup>683</sup>.

La acción se sitúa en nuestra guerra de la Independencia, concretamente en el año de 1809 y en el pueblo de Mira el Prado, dramatizándose la siguiente fábula:

En una casa de Mira el Prado, antigua venta de las Ánimas, una familia, con el consentimiento del alcalde, ha emborrachado a dos franceses para después, una vez inconscientes por el alcohol, arrojarles a un pozo<sup>684</sup>. La práctica se pretende seguir con todo francés que se pueda, como forma de lucha de esas gentes contra el invasor.

No obstante, madre e hija, por diferentes razones, se oponen a tales ejecuciones, que consideran injustas e impropias de una guerra. Pepa, la hija, sólo acepta la guerra cuando es frente a frente: “En el campo, sí; guerrear con ellos cara a cara, sí; pero, vamos, lo otro...”<sup>685</sup>.

<sup>683</sup> A. C., en la crítica de la obra aparecida en *ABC*, 12 de enero de 1936.

<sup>684</sup> “EULALIA-. Ahora, que tirarlos a un pozo, como hemos tirado a los dos que estuvieron en casa... VALENTÍN-. No lo sentían; los tiramos cuando estaban durmiendo la borrachera” (Acto I, en *O. C.*, V, pág. 660).

<sup>685</sup> Ibidem, Acto I, pág. 660.

Las discusiones prosiguen, con diferentes niveles de interpretación de lo que puede o no puede hacerse en una guerra, desde la nobleza más exquisita hasta el todo vale. En esto, aparece un sargento del ejército francés, Marcel Leblond, que aparentemente está perdido y a quien piensan eliminar los de la casa del mismo modo. Sin embargo, es todo una trampa, y el tal Marcel no es sino coronel y prepara, cuando todos duerman, la invasión del pueblo y el ajusticiamiento de los que mataron a los dos franceses. “Esta gente va a expiar sus crímenes esta noche”<sup>686</sup>, sentencia.

En medio de este drama aparece, de súbito, uno de los temas más recurrentes en el teatro de *Azorín*: el amor, que, como en otras ocasiones en su teatro, queda inmediatamente supeditado a un elemento adverso, en este caso, la guerra. Marcel y Pepa, nada más verse, se enamoran. Pero son enemigos, aunque ninguno de los dos entienda muy bien el porqué.

Lo que anteriormente se refería a un sentimiento de pura humanidad con fuertes dosis cristianas<sup>687</sup>, el rechazo de Pepa ante el presunto asesinato de Marcel se hace patente ahora con especial violencia, primero, implorando<sup>688</sup>, y después, cuando no surten efecto sus ruegos, amenazando<sup>689</sup>, poniendo a su madre de su parte, cuando exclama que “tampoco quiero esa fechoría”<sup>690</sup>.

El dato es importante porque es otra vez, en el teatro de *Azorín* y en gran parte de su obra, el mundo femenino el que atesora los valores más puros del ser humano, el protagonismo de las acciones más nobles, aunque en muchas ocasiones, tras la posición inicial, esa misma mujer acabe claudicando ante otros valores, dominados por el hombre, como vimos en *Brandy, mucho brandy*. Y de esto es de lo que parece quejarse José Monleón cuando escribe, refiriéndose a la obra citada:

¡Pobre Laura! ¡Pobre *Azorín*! ¿Y no es significativo, sobre todo en una sociedad como era la española en aquella época, que, tanto en *Old Spain*!

---

<sup>686</sup> Ibidem, Acto I, pág. 678.

<sup>687</sup> “Todos somos hijos de Dios. ¿Y las madres de esos pobres, que estarán allá lejos, en Francia?” (ibidem, Acto I, pág. 661).

<sup>688</sup> “Madre, matarlo, no” (ibidem, Acto I, pág. 668).

<sup>689</sup> “No, no; matarle, no. Si no, doy voces, grito, se lo digo a él” (ibidem, Acto I, pág. 668).

<sup>690</sup> Ibidem, Acto I, pág. 668.

como en *Brandy, mucho brandy*, fueran mujeres las que asumieran las posiciones resignadas del escritor<sup>691</sup>.

El aire de secreto y acciones internas se intensifica con las últimas palabras que cierran el Acto I: “Silencio, silencio”<sup>692</sup>.

El Acto II implica un mínimo salto temporal. Los franceses se han hecho dueños del pueblo y han arrestado a los dos culpables materiales del doble crimen: Valentín, el padre de Pepa, y Emeterio, el alcalde. Los franceses, y su coronel, parecen haber cumplido sus objetivos, pero la realidad es otra.

Si acabamos de decir que entre los actos I y II hay un salto temporal mínimo, en el aspecto tanto dramático como de fuerzas intrínsecas que mueven a los personajes el salto es realmente importante. Marcel y Pepa se aman, aunque la felicidad, por el más que probable fusilamiento de Valentín, ni siquiera puede soñarse.

Como veremos al tratar los temas y características del teatro de *Azorín*, la felicidad es uno de los motivos que explican su teatro, una felicidad que está siempre en conflicto con otros valores que imposibilitan su desarrollo pleno, convirtiéndose en su opuesto. En esta ocasión, lo que se opone a la felicidad es la guerra. Cuando Gastón, amigo y mano derecha de Marcel, le pregunta a éste si ama a Pepa, responde con evasivas, aunque, tras la insistencia del otro, responde al fin: “¡La guerra, la guerra!”<sup>693</sup>.

De todas formas y de modo harto incomprensible, Marcel está apiadado del padre y del alcalde, a pesar de haber asesinado fríamente a dos de los suyos; y no sólo está apiadado, sino que además pretende que sean perdonados, por lo que escribe a su general para que les otorgue el indulto.

En el pueblo no se habla de otra cosa y, sin escenas previas ni ningún tipo de información que nos ponga en antecedentes, los personajes más emblemáticos del lugar, el tío Libricos y la tía Matacandiles, ya amigos de Marcel, van a verlo para insistir en el posible perdón.

La orden del general llega y su texto deja a todos sumidos en la incertidumbre. Se indulta a uno, pero habrá que fusilar al otro. No obstante, viendo que una muerte

---

<sup>691</sup> Op. cit., [1975], pág. 239.

<sup>692</sup> Acto I, en *O. C.*, V, pág. 679.

<sup>693</sup> Ibidem, Acto II, pág. 682.

puede dificultar el amor entre Pepa y él, decide asumir la responsabilidad de indultar a los dos.

En el Acto III hay tres cuadros. En el Cuadro I aparece el personaje del Cabrero, guerrillero de oscuro pasado que ha apresado a Marcel y Gastón y está a punto de ejecutarlos. No obstante, un enviado de Pepa les promete la fuga, lo que ocurre.

En el Cuadro II, el Cabrero visita a Pepa, que por una tradición que tiene el pueblo es alcaldesa por ese día, y le descubre tanto su amor, fruto de su infancia, como la próxima liberación de Marcel, que él, el Cabrero, ha preparado en nombre de Pepa.

En el Cuadro III asistimos al encuentro de Pepa y Marcel. En apariencia, tienen próxima la felicidad, pero el sentido trágico de la existencia hace temer a Pepa el fracaso de todo ideal. No ha habido muertes de más franceses; éstos no han ejecutado a nadie del pueblo; no hay nada, pues, de lo que temer. Sin embargo, los mozos del pueblo matan a Marcel, mientras asistimos al dolor de Pepa, que oye lo ocurrido desde su ventana.

Como nota última, aparece un silente y simbólico <<Epílogo>> al final de la obra, pero no se representó en su estreno, según Ángel Cruz Rueda, por la “angostura del escenario” que “no permitía lograr el efecto buscado”<sup>694</sup>.

*La guerrilla* ha tenido varias interpretaciones y su unidad respecto al resto del teatro azoriniano ha sido puesta en duda. Para Guillermo Díaz-Plaja, la obra queda fuera “de la tradición azoriniana, que, en cambio, está bien presente en la manera cómo el tema se trata”<sup>695</sup>. Lawrence A. Lajohn, por su parte, en su célebre estudio *Azorín and the Spanish Stage*, opina que el motivo fundamental de *La guerrilla* es deshacer los prejuicios existentes entre Francia y España. Y Olga Kattan, por señalar una interpretación más, señala su sorpresa ante el hecho de que “la crítica haya pasado por alto el significado de la fecha”<sup>696</sup>, para añadir: “Nosotros creemos que para comprender el alcance de *La guerrilla* será necesario referirla a los años de inseguridad nacional”<sup>697</sup>;

<sup>694</sup> Epílogo, en *O. C.*, V, pág. 719, en nota.

<sup>695</sup> Op. cit., [1936], pág. 66.

<sup>696</sup> <<*La guerrilla* de Azorín: hacia una interpretación>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. 1968, págs. 406-412, pág. 407.

<sup>697</sup> Ibidem, pág. 407.

con lo cual, la intención última de *Azorín* sería, para la citada crítica, advertir a todo el país de los peligros que entraña una guerra civil<sup>698</sup>.

Ahora bien, lo que a nosotros nos interesa sobre todo es comprobar hasta qué punto este título participa del resto de la obra de *Azorín* y, a partir de tales elementos comunes, ofrecer un motivo por el cual nuestro autor pudo sentir la necesidad de escribir esta obra.

Ya hablamos antes del tema de la felicidad y de la guerra como su contrario. Efectivamente, el tema de la felicidad es un *leit motiv* en gran parte de su obra dramática. El teatro de *Azorín* es, en este sentido, una búsqueda de la felicidad y, al mismo tiempo, un ejemplo de las diferentes causas que la imposibilitan.

Pero hay otros temas e ideas en *La guerrilla* que son recurrentes en el teatro de *Azorín*. Uno de ellos, la oposición entre la acción y la contemplación, el movimiento y el sosiego, como vimos al tratar, por ejemplo, *Old Spain!* o *Angelita*.

Veámoslo, y aunque la cita es algo larga, creemos que merece la pena. Le dice Marcel a Gastón:

¿Tú no has notado que a veces se abre en nuestra vida como un vacío, como un paréntesis, en que somos otros durante un momento y vemos lo que antes no veíamos?

GASTÓN-. Sigue.

MARCEL-. Llevamos una vida de agitación, de aventuras, de trances, en que se pone a prueba nuestra energía. Todo en nosotros es fuerte e impetuoso; pasamos ligeramente, sonriendo, por encima de las cosas. Lo que parece peligro para otros es para nosotros placidez. Y de pronto, en esta alta tonicidad de nuestro vivir, sentimos que algo nos llama a otra realidad más profunda.

GASTÓN-. De acuerdo, Marcel; te oigo con vivo interés.

MARCEL-. ¿Tú no te acuerdas un día, en Burgos, cuando hicimos una excursión a aquel pueblecito? No recuerdo ya cómo se llamaba. En Burgos, como en Burdeos, llevábamos una vida de agitación continuada. Fuimos al pueblecito aquel y recorrimos sus callejuelas. Todo era silencio y paz. Nosotros, con nuestra mocedad, con nuestro ímpetu, nos sentíamos por

---

<sup>698</sup> En este sentido, aunque sólo resulte ser una anécdota, hacemos notar cómo en varias ocasiones, para hablar de la guerra civil española, se ha usado la de la independencia. Un ejemplo claro sería *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti.

encima del silencio, de la historia, del pasado. A lo lejos, sobre el fondo de vivo azul, resaltaba un viejo castillo.

GASTÓN-. Lo recuerdo; estoy viéndolo ahora.

MARCEL-. De pronto nos detuvimos; habíamos dado la vuelta al pueblo y estábamos en la parte posterior de un viejo caserón. Nos acercamos a una ventanita...

GASTÓN-. Lo recuerdo, lo recuerdo.

MARCEL-. Por la ventana se veía una sala casi desmantelada; junto a una mesa estaba sentada una mujer. Tenía las manos juntas, trabadas, y su cara estaba tan pálida como sus manos. La estuvimos contemplando un largo rato. ¡Qué expresión de dolor, de angustia, de ansiedad, había en las manos juntas y en la cara pálida de esa mujer!

GASTÓN-. Sí, sí. No se me olvidará jamás.

MARCEL-. Aquella mujer era como el símbolo del misterio y el dolor. ¿Qué tragedia le había ocurrido o estaba ella esperando? Desde fuera, desde el mundo de la acción, nosotros la contemplábamos y nos dábamos cuenta de que aquella mujer estaba viviendo una vida para nosotros desconocida<sup>699</sup>.

Otro de los temas semejantes sería el del teatro dentro del teatro, el juego entre teatro y vida y las referencias al dramaturgo, a la obra dramática; y así, cuando Marcel va a leer la misiva del general, comunicándole si indulta al padre de Pepa y al alcalde, dice:

Un novelista, un autor dramático, me pintaría ahora a mí con este pliego en la mano febril, ansioso, rasgando el sobre precipitadamente. ¡Y ya ves qué lejos estoy de la novela y del drama!<sup>700</sup>.

Y también, como resulta evidente, encontramos los mismos defectos que en otras obras de *Azorín*, sobre todo en determinados diálogos que carecen de la suficiente entidad dramática, en cuanto a conflicto entre protagonista y antagonista, y que cumplen, por lo tanto, una mera función informativa que utiliza el autor para ofrecer a los lectores o espectadores los antecedentes necesarios para entender la acción:

---

<sup>699</sup> Acto II, en *O. C.*, V, págs. 688-690.

<sup>700</sup> Ibidem, Acto II, pág. 694.

GASTÓN-. ¡Y qué diferencia entre la vida que soñábamos cuando éramos niños y estábamos aprendiendo el castellano en Burgos y la vida que llevamos ahora!

MARCEL-. ¡Y pensar que sin esta guerra estaríamos a estas fechas colocando bocoyes de vino de Burdeos en América!

GASTÓN-. Para eso aprendimos castellano.

MARCEL-. A mí me gusta más hablar castellano que francés.

GASTÓN-. Y a mí lo mismo.

MARCEL-. ¡De bodeguero bordelés a coronel!

GASTÓN-. Eso tú, que yo no he pasado de soldado raso.

MARCEL-. Eres mi asistente.

GASTÓN-. Eso es lo que me consuela.

MARCEL-. ¡Qué bonita es España!

GASTÓN-. Yo la quiero también<sup>701</sup>.

Sin embargo, en este drama no nos preocupan tanto las deficiencias estructurales o la discusión -creemos que muy poco acertada- sobre si *La guerrilla* tiene que ver o no con el resto del teatro de *Azorín*, como los elementos simbólicos que encontramos en su lectura.

Para comenzar, estamos en una obra en la que los nombres, como en otras obras de *Azorín*, aunque en ésta de una forma más insistente y rotunda, poseen un fuerte carácter trascendente, aproximándonos a unas realidades diferentes y más profundas que las derivadas del mero argumento y trama de la obra.

Comencemos por el pueblo, Mira el Prado. El nombre, aparentemente, es un topónimo más. Sin embargo, las referencias que podamos intuir a partir del indicativo, nos llevan a un lugar hermoso y tranquilo, donde todo es verde y apacible. Sabemos que la interpretación puede resultar harto confusa y poco probable, pero si continuamos leyendo, aparecen nombres como tío Libricos o tía Matacandiles, cuyo valor son explicados referencialmente en la obra. Tío Libricos se llama así: “Porque lee muchos

---

<sup>701</sup> Ibidem, Acto II, pág. 681.

libros”<sup>702</sup>; y Matacandiles: “Porque va por toda la casa apagando los candiles para que no se gaste el aceite”<sup>703</sup>.

Así, pues, si estos nombres refieren una realidad, podemos plantearnos que los demás también. Como ocurre con el secretario del Ayuntamiento, a quien se supone ha de impartir justicia; su apellido es Salomón.

Por otra parte, la casa donde vive Pepa con su familia, que es el lugar donde se han cometido los asesinatos, antiguamente fue la venta de las Ánimas, nombre que explicita una realidad que no es necesario comentar.

Pero hay un ejemplo más claro que nos acerca de forma notable a la creencia del profundo simbolismo de *La guerrilla*. Cuando la tía Matacandiles va al cuartel general donde se encuentra Marcel Leblond para rogar por la vida del padre de Pepa y del alcalde, cuenta a éste los distintos lugares por donde ha ido rezando. En primer lugar, fue a la Virgen del Reposo. La situación, en esos momentos es de tensa espera; el movimiento frenético de la guerra se ha suspendido en espera de la respuesta del general. A continuación, la tía Matacandiles se dirigió al Cristo del Arroyo, para seguir con la ermita de la Cruz Verde. Después, al Humilladero. Recordemos el continuo trasiego de gentes pidiendo clemencia por la vida de los dos condenados, sin olvidar la actitud de Pepa. Y finalmente, su peregrinaje religioso acaba ante el Cristo del Entierro.

¿Su procesión no es, en realidad, una metáfora de lo que ocurrirá finalmente, desde el reposo de la paz hasta la muerte que genera una guerra? En este sentido, estamos con Olga Kattan cuando afirma que el asunto de *La guerrilla* es político, y por ello Marcel no muere a manos de ningún militar ni guerrillero, sino a manos de los mozos<sup>704</sup> del pueblo, “cuyo carácter simbólico es evidente. Este es el mensaje del autor levantino (...). No creáis -parece decir a sus compatriotas de 1936- que, una vez entablada la lucha, vencerán los combatientes”<sup>705</sup>.

El sentido social que ya hemos visto en el teatro de *Azorín* persiste. Abundando en esto, curiosamente el Acto I acaba, como hemos visto, con las palabras “Silencio,

---

<sup>702</sup> Ibidem, Acto I, 672.

<sup>703</sup> Ibidem, Acto I, pág. 673.

<sup>704</sup> Como personajes del pueblo representan sin duda, lo cual refuerza la idea que defendemos, la cancioncilla popular que se escucha en el Acto I: “Aquel que empieza una obra, / razón será que la acabe, / para que nunca se diga / que la dejó por cobarde” (ibidem, Acto I, pág. 677).

<sup>705</sup> Op. cit., [1968], pág. 412.



silencio”. Tal vez sea una simple coincidencia, pero quizá sean significativas estas palabras en relación con una interpretación más acorde con la situación social y política de España en 1936. Otra obra de 1936, *La casa de Bernarda Alba*, acaba con las palabras “Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!”<sup>706</sup>, potenciando el carácter de opresión del espacio cerrado y tenso. No pretendemos, ni mucho menos, establecer paralelismo alguno entre la obra de Azorín y García Lorca, pero en ambos casos la orden de silencio resulta coincidente con la situación española, como sólo meses después se comprobará.

---

<sup>706</sup> F. García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, Acto III, pág. 207. Edición de Joaquín Forradellas,



### 3.9. *Farsa docente*

Con este título nos situamos en el último trabajo dramático de nuestro autor. Es un texto, por tanto, en que *Azorín*, en cierta forma, culmina y resume lo que ha sido su experiencia teatral creativa. Atrás quedan años de trabajo y afanes por importar un teatro que se ha asentado en la escena europea y que ha revolucionado el mismo arte dramático occidental, en una sucesión de propuestas y cambios de orientación que aún hoy explican el teatro actual; teatro que ha evolucionado, triste pero justo es decirlo, a mucha distancia de nuestra escena<sup>707</sup>, especialmente en esta década de los 40 en que España abre un largo y oscuro período de su historia. También queda atrás, es de suponer, el afán por escribir un teatro que admitiera parangón con los textos de esos mismos dramaturgos que *Azorín* estudió y trató de imponer en nuestra escena, dentro de la concepción de lo que había de ser el nuevo teatro.

Empero, esta comedia no encierra nada nuevo en el arte dramático azoriniano; si acaso, profundiza en su forma de escritura teatral, en el pensamiento que conforma su literatura toda. Aunque tampoco podemos estar del todo de acuerdo con José Monleón, cuando afirma, a la hora de estudiar este postrer título con respecto a los anteriores, que “poco más cabría añadir”, pues, al igual que *Cervantes o La casa encantada* o *Angelita*, “son soliloquios, artículos puestos en diálogo, ensoñaciones de <<un pequeño filósofo>>”<sup>708</sup>.

Conviene apuntar inmediatamente, sin embargo, que en un capítulo posterior abordaremos la relación entre esta obra e *Ifach*, una de las obras anunciadas por *Azorín* pero nunca publicada ni estrenada. Si el estreno de *Farsa docente* ocurre en abril de 1942, y su publicación, en marzo de 1945, las referencias de *Ifach* nos llevan a marzo de 1933. Por ahora, bástenos conocer las fechas de estos títulos que encierran, podemos adelantarlos, una misma obra teatral, al menos en una gran parte.

---

<sup>707</sup> A excepción de nombres como Valle-Inclán y García Lorca, o de obras como *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau.

<sup>708</sup> Op. cit., [1975], pág. 243.

A pesar de ser la última obra de nuestro autor y ser la única que estrena y publica tras la guerra civil española, conviene que apuntemos algunas cuestiones muy significativas para nuestro trabajo.

Desde el principio hemos señalado cómo toda la literatura de *Azorín* podría resumirse en lo que Guillermo Díaz-Plaja llama “unidad esencial” de su obra, en cuanto a que no hay nada nuevo, al correr los años, en su sentir ni en sus libros, pues todo, de una forma explícita o implícita, ya está apuntado desde sus primeros escritos. Esto, con ser evidente, conviene que lo remarquemos.

Y conviene que lo hagamos porque *Farsa docente* en un ejemplo claro y contundente de tal aserto. No en vano, uno de los objetivos de nuestro trabajo es demostrar que el teatro azoriniano, todo su teatro, participa del sentir más profundo y sincero que anima el resto de su quehacer literario. Así, en *Farsa docente* asistimos a una definición de lo que sería el arte para nuestro autor:

ANTONIO.- Joven, la vida es la vida; la Naturaleza es nuestra madre. Ame usted la Naturaleza.

FERNANDO.- ¡Y el Arte!

ANTONIO.- ¿Le gustan a usted las montañas? ¿Y el mar? ¿Y el cielo?

FERNANDO.- Amo las montañas, el mar y el cielo.

ANTONIO.- ¿Y tiene usted miedo a la soledad?

FERNANDO.- En la soledad encuentro yo mi fortaleza.

ANTONIO.- ¿En la campiña desierta?

FERNANDO.- Y en las catedrales vastas, cuando están solas.

ANTONIO.- ¿En las calles de una vieja ciudad?

FERNANDO.- Y en la noche profunda, en que todo calla.

ANTONIO.- ¿En las horas densas de la madrugada?

FERNANDO.- En esas horas en que el alba se acerca y va a romper con su claridad vaga el día.

ANTONIO.- ¿Y entre cuatro paredes blancas y desnudas?

FERNANDO.- Entre esas cuatro paredes, que acaso tienen un zócalo de intenso azul, en una vieja ciudad de Castilla o en una clara ciudad de Levante<sup>709</sup>.

---

<sup>709</sup> Acto III, en *O. C.*, VI, págs. 632-633.

Leído el texto, ¿es preciso recalcar que Antonio, como viejo y maestro, y Fernando, como joven y aprendiz, simbolizan, ejemplifican todas y cada una de las características artísticas de nuestro autor a lo largo de su larga vida? ¿No hemos visto ya cómo tales conceptos conforman su idea acerca del arte, del artista?

Efectivamente, al ocuparnos de la biografía del escritor monovero, nos dimos cuenta de su amor a la Naturaleza, fuente de toda inspiración y trabajo<sup>710</sup>; igualmente hablamos sobre su concepto de la soledad, estado del hombre que resulta fundamental para la creación<sup>711</sup>; ¿y no es en la madrugada cuando nuestro autor escribe y prefiere escribir<sup>712</sup>? y, por último, para no extendernos mucho más, ¿no son Castilla y Levante los dos ejes claros de su literatura<sup>713</sup>?

*Azorín*, una vez más, se esconde tras algunos personajes de su teatro. Adelantemos, antes de tratar el tema del análisis de su obra dramática en conjunto, que no se trata de elegir unos personajes con unas características definidas que le sirvan a él para desarrollar una idea, evidentemente suya, no; nos referimos a que el autor monovero se introduce en la obra y desarrolla su ideología, en cuanto a pensamiento, dentro del conflicto dramático creado.

El argumento de *Farsa docente* gira sobre cuatro muertos que, ya en los Campos Elíseos y a pesar de la bonanza de la vida en el cielo, reclaman “el derecho de volver a la Tierra”<sup>714</sup>, sin atender a más razones que a sus deseos. Siempre los deseos en el teatro de *Azorín*. Una vez pedidos los permisos oportunos, les recibe el Administrador, que, antes de concederles su deseo, les insulta<sup>715</sup> y les informa de que “no se puede volver a la

---

<sup>710</sup> Dice *Azorín* que “un artista debe amar la Naturaleza; si el arte es grande, lo es porque se inspira en la Naturaleza. En la contemplación de los bellos paisajes, de las montañas, de los bosques, del mar, de todos los espectáculos que la Naturaleza nos ofrece, debemos buscar la inspiración” (*Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 489).

<sup>711</sup> Para nuestro autor, es imposible que haya arte “sin la colaboración de la soledad (...). Con la meditación, apartados del tráfico mundano, en la soledad, el amor al arte, móvil de nuestra acción estética, se condensa y afina” (ibidem, pág. 490).

<sup>712</sup> “Pero no puedes figurarte el contento mío cuando me siento ante la máquina de escribir y voy tecleando allá a las altas horas de la noche” (ibidem, pág. 363).

<sup>713</sup> “Las dos sensibilidades, la mediterránea y la manchega, eran necesarias en su personalidad; las dos se completaban y colaboraban en la obra de X” (ibidem, pág. 346).

<sup>714</sup> Acto I, en *O. C.*, VI, pág. 588.

<sup>715</sup> “Son ustedes unos botarates, unos verdaderos botarates; tengo por ustedes el más profundo desprecio. Estaban ustedes aquí tranquilos; vivían felices, y quieren ustedes volver a ese planeta devastado por las guerras, por las explotaciones inhumanas de los poderosos. Son ustedes unos perfectos idiotas” (ibidem, Acto I, pág. 591).

Tierra sin llevar consigo el pecado original”<sup>716</sup>, es decir, que en el cielo “todo es pureza; no queda en el alma nada de lo que pasó; todo se olvida; todo se perdona. Pero al volver a la Tierra, el pecado original ha de retornar. No estaréis en el mundo sin llevar con vosotros un rezago de lo que fuisteis. Lo que antaño fuisteis no podrá ser borrado de vuestras almas”<sup>717</sup>.

De este modo, aunque la nueva vida les depara otros trabajos, otras profesiones, todos ellos continúan con el afán perdido en la vida anterior, felices por continuar sus aficiones, aunque locos ante los demás. Por un lado, se refuerza la tan comentada teoría azoriniana acerca de la acción interior, que hemos visto en obras anteriores, de forma que el conflicto dramático, la ejecución escénica del drama no es sino una referencia externa de una verdad y de una acción vivida dentro de uno mismo; y, por otro lado, ya había escrito nuestro autor que “así es más cuerdo el más loco”<sup>718</sup>, idea que aparece ya en su primera obra de teatro, *La fuerza del amor*, cuando Aurelia dice: “Locos hay que parecen cuerdos”<sup>719</sup>.

Lo que Azorín plantea, pues, es nuevamente la felicidad como tema, que en este caso, siguiendo con estructuras anteriores de otras comedias, se opone, por un lado, al arte, como sucedía con *Comedia del arte*, con idénticas interrogaciones acerca de qué es la vida y qué la ficción y, por otro lado, a la sociedad, que asiste a la representación de los deseos de unos personajes que no entiende<sup>720</sup>, ni sabe tolerar<sup>721</sup>.

La vida no tiene mucho sentido, la realidad no funciona. Tan sólo el arte puede darle algún sentido, sin importar, pues todo sucede en una realidad interior, la opinión

<sup>716</sup> Ibidem, Acto I, pág. 593.

<sup>717</sup> Ibidem, Acto I, pág. 593.

<sup>718</sup> *La voluntad*, en *O. C.*, I, pág. 816.

<sup>719</sup> Jornada II, Escena V, en *O. C.*, I, pág. 769.

<sup>720</sup> Cuando Covisa, camarero en la nueva vida, sastre en la anterior, se acerca a Pepe para tomarle nota y, de repente, le empieza a tomar medidas de hechura, exclama Pepe:

“¡Qué espléndido!

COVISA-. ¡Qué admirable! (Pepe nota algo que le escarabajea y trata de marcharse corriendo.)

PEPE-. Pero ¿qué es esto?

COVISA-. Perdón el señor (...).

PEPE-. ¡Pero éste es un loco!

COVISA-. Perdón el señor.

PEPE-. Lo que yo voy a hacer es darte un puntapié que te acuerdes de mí toda la vida.

COVISA-. Perdón, perdón el señor; me acordaré siempre” (Acto II, en *O. C.*, VI, pág. 612).

<sup>721</sup> Ante la manía de su marido, banquero de profesión, de dedicarse a coser y hacer trajes, declara su mujer Teresa: “No puede ser; digo que no puede ser. ¿Esto es una comedia o es una realidad? No sé lo que es” (ibidem, Acto III, pág. 625).

de la sociedad. No en vano, la inspiración de nuestro autor siempre ha sido libresca y ya vimos cómo él mismo asegura que siempre vivió de los libros, no de la realidad.

Pero conviene que analicemos varios niveles de comprensión.

En el primero, está la realidad del momento. En el citado <<Prólogo a *Ifach*>>, *Azorín* habla, entre otras cosas, sobre la violencia, aludiendo, según E. Inman Fox, “a las violentas represiones por el Gobierno de Azaña de los obreros andaluces en Casas Viejas (el 12 de enero de 1933) y a otros episodios semejantes”<sup>722</sup>.

Sin embargo, siguiendo al citado crítico y a gran parte de los biógrafos de *Azorín*, tal actitud no encierra postura política alguna, sino más bien la desilusión que nuestro autor, al igual que otros muchos, sintió no por la República sino por el clima de agitación y desasosiego que surge, fruto, sin duda, de fenómenos mucho más complejos e internacionales que el hecho de un nuevo intento de república.

En este sentido, *Farsa docente* es un consciente alejamiento de la realidad, una actitud, en definitiva, afín a ciertos planteamientos modernistas, estetizantes, en el sentido de que la realidad, inservible, ha de ser modificada por el arte. Curiosa lectura, desde luego, para alguien que había escrito:

¡El reinado de la Justicia no puede venir por una inercia y una pasividad suicidas! Contemplar inertes cómo las iniquidades se cometen, es una inmoralidad enorme. ¿Por qué hemos de sufrir resignados que la violencia se cometa, y no hemos de destruirla con otra violencia que impedirá que la iniquidad siga cometiéndose<sup>723</sup>.

No obstante, los años de exilio y cierta claudicación ante la España de Franco pueden explicarlo. Aunque hay algunos diálogos que pueden tener una interpretación especialmente crítica. Refiriéndose al Administrador, es decir, a quien ostenta el poder en los Campos Elíseos a la hora de mandar a los muertos que lo deseen nuevamente a la vida, asistimos al siguiente diálogo:

---

<sup>722</sup> Op. cit., [1968], págs. 387-388. En el capítulo siguiente, cuando abordemos *Ifach*, citaremos el citado <<Prólogo a *Ifach*>>, por ser poco conocido y contener importantes datos y comentarios sobre el tema que tratamos. A él remito, pues, para conocer los juicios del alicantino sobre la violencia.

<sup>723</sup> *La voluntad*, en *O. C.*, I, pág. 851.

PEPITA-. Todos son lo mismo.

SENÉN-. Dice usted bien; en cuanto da usted una chispa de autoridad a una persona, se acaba el buen sentido.

COVISA-. Eso demuestra que la autoridad es una cosa abominable.

CARMEN-. ¡Muera la autoridad!

PEPITA-. ¡Muera!

COVISA-. Pues por mí, que muera<sup>724</sup>.

Situamos ahora la obra en la España de Franco y no en 1933 porque “*Azorín* nos contó que cambió el tercer acto entre el estreno de *Farsa docente* y su publicación en el semanario *Fantasía*, el 18 de marzo de 1945”<sup>725</sup>.

Así, hemos de presuponer que desde *Ifach*, en 1933, hasta el estreno en 1942 de *Farsa docente* y posteriormente hasta su publicación en 1945, *Azorín* realizó importantes cambios en la comedia, tal vez adecuándola a los nuevos tiempos y situaciones, como ocurre con su *Judit*, según veremos en un capítulo posterior. No obstante, el afán de huida de la realidad es manifiesto, ya desde la propia concepción de la obra.

En un segundo lugar está la ideología azoriniana respecto a la vida. Lo único que nos puede dar la felicidad es el arte, esa “poesía y juventud” con que acaba la obra y que nos remite a una esperanza más allá de la realidad más evidente. La vida importa poco, al menos, la vida exterior, lo que se ve y se tiene, en tantas ocasiones, como única; tan sólo el arte, que surge y se desarrolla en nuestro interior, puede transportarnos a una vida más intensa y feliz, más profunda y verdadera. Como ideología, tal preocupación podemos encontrarla en otros muchos textos de *Azorín*. Pero citemos especialmente uno, un cuento que aparece en *Memorias inmemoriales*, <<El director del Museo>>, en el que nuestro autor visita al director del Museo del Prado y entabla una amigable conversación con él. Cuando se despiden él y don Epifanio, que así se llama el personaje, nuestro autor para un momento en el salón de la casa para decir adiós a

<sup>724</sup> *Farsa docente*, Acto I, en *O. C.*, VI, pág. 588.

<sup>725</sup> E. Inman Fox, op. cit., [1968], pág. 387, en nota.



esposa e hija, que le interrogan inmediatamente sobre la salud del marido y padre, contestando *Azorín* a tal requerimiento:

Perfectamente bien; tranquilo, sereno. No desvaría; su razonar encanta. No le llevarán ustedes la contraria, supongo. ¿Y por qué no hemos de creer, ustedes y yo, que don Epifanio es director del Museo del Prado? ¿Qué mal hay en ello, si don Epifanio no hace mal a nadie tampoco? Cada cual, en el mundo, tiene sus fantasías. Y ¡ay infeliz del que no las tenga!<sup>726</sup>.

Efectivamente, cada cual en el mundo tiene sus fantasías, y esto lo podemos comprobar en *Farsa docente*. La única felicidad viene cuando nos evadimos de la realidad exterior y, de acuerdo a nuestra verdad más íntima e interna, creamos arte, única solución ante la vida, ante la realidad sensible. ¿No nos recuerda este planteamiento a *Cervantes o La casa encantada*? ¿No estamos ante una nueva influencia de Evreinoff y su teatro de evasión, sus ideas acerca de que la condición del hombre es la infelicidad y que sólo el juego de la ficción nos puede otorgar cierto grado de satisfacción?

Hay un tercer nivel, y es el afán didáctico de nuestro autor, el concebir el teatro a la manera dieciochesca. Ya desde el título, nuestro autor nos propone una lección vital, él, que ya pasa de los 60 y va a comenzar a ver la vida poco después a través de la imagen cinematográfica, aunque con la misma esencia de espectador con que vivió siempre.

---

<sup>726</sup> O. C., VIII, pág. 495.



### 3.10. Una obra rescatada, *Judit*

Tras su primera obra de teatro conocida, *La fuerza del amor*, algunas referencias de los años 20 y los últimos datos aportados por la crítica, convenientemente reseñados a continuación, indican que nuestro autor retoma la escritura de teatro original en 1925, cuando presenta a Margarita Xirgu una obra, hasta hace poco desaparecida, titulada *Judit*, sobre el conocido tema bíblico<sup>727</sup>, que podemos encontrar tratado en distintas épocas de nuestro teatro<sup>728</sup>.

Las referencias de la época se inician con un artículo de L. Calvo, <<Azorín está escribiendo una tragedia para Margarita Xirgu>>, en *La Voz de Guipúzcoa*, con fecha 16 de diciembre de 1925, en el que se da a conocer dicho título y su entrega, por parte de *Azorín*, a la eminente actriz, artículo donde podemos leer acerca de *Judit* que “será, al parecer, obra de moldes nuevos y desconocidos”; de esta noticia se hace eco en ese mismo día, en su edición de tarde, el periódico *ABC*<sup>729</sup>.

---

<sup>727</sup> El 19 de enero de 1919, *Azorín* escribió en *ABC* el artículo <<Judit la vengadora>>, recogido en *Ante las candilejas*. Sin embargo, como el mismo autor reconoce, es el artículo “breve nota -histórica- al margen de una obra teatral” (*O. C.*, IX, pág. 181), la tragedia alemana *Judit*, de F. Hebbel. La obra había sido traducida y prologada en 1918 en Barcelona por Ramón M. Tenreiro y, también en 1918, en Madrid, por R. Baeza y K. Rosenberg, con prólogo del primero y un estudio preliminar de Jacinto Grau. Para Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, esta obra “atrajo sin duda a *Azorín*” (op. cit., [1993], pág. 67).

<sup>728</sup> Guillermo Díaz-Plaja elabora una pequeña lista con las distintas obras de dicho tema en nuestro teatro: “Hay una obra de Godínez: *Judit y Holofernes*, impresa en una colección de Comedias Varias. Cayetano Alberto de la Barrera (Catálogo, etc., pág. 153) cita una *Judit española*, representada ante S. M. la Reina, en su cuarto, a fines de 1622 o a principios de 1625. Hay una reincidencia en el tema: <<El tiempo de Judit y muerte de Holofernes>>, publicada en una colección de Comedias Sueltas (Madrid, 1634). Paz y Melia, en su catálogo de manuscrito (pág. 257), cita una *Judith*, anónima. Y, finalmente, firmada por Un Ingenio de esta Corte: *El sitio de Bethulia o La Judith*, obra impresa entre las <<comedias de los más célebres autores>> (Amsterdam, 1726). Finalmente: *Judith*, por Francisco Villalpando (Madrid, Sanz Calleja)” (op. cit., [1936], págs. 63-64, en nota). Años después, añadamos nosotros, en mayo de 1945, *Judit y el tirano*, de Pedro Salinas (ver *Pedro Salinas. Teatro Completo*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1992. Edición crítica e introducción de Pilar Moraleda García); la *Judith* de Alfonso Paso (Escelicer, Madrid, 1962; estrenada en el teatro Lara de Madrid el 24 de marzo de 1962); *Judit 44*, de Pedro Laín Entralgo (en *Tan sólo hombres*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, con Introducción de Ricardo Doménech). Por no citar los dramas extranjeros sobre dicho tema, abundantes y diversos en sus interpretaciones.

<sup>729</sup> <<Informaciones y noticias teatrales. Un drama de *Azorín*>>, *ABC*, 16 de diciembre de 1925. Citado por Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, op. cit., [1993], pág. 77.

La propia actriz Margarita Xirgu confirma las palabras transcritas por el diario vasco más adelante, en una entrevista con Montero Alonso en *La Esfera*<sup>730</sup>, en la que nos dice que *Judit* es “una obra difícilísima”; y añade:

Difícil para los actores y para la representación escénica... Es una cosa muy nueva en cuanto a la manera de hacer. No sigue la técnica habitual de las comedias de hoy. Es algo distinto y extraño. *Judith* es una obra de abstracciones, muy complicada, con muchos cuadros, mucho movimiento y muchos personajes (...). Es una obra, a mi juicio, muy nueva y muy difícil. El ver en ella el nombre de *Azorín* parece hacer suponer que se trata de una cosa sencilla, ¿verdad? Sin embargo, *Judith* es una obra honda, compleja y fuerte... Quiero estudiarla con mucho cariño y mucho cuidado.

Unos meses después, en agosto del mismo año, la famosa actriz mantiene una entrevista con Arturo Mori en la misma revista, y vuelve a citar, hablando sobre el teatro moderno y la necesidad de renovación de la escena española de manos de autores de prestigio, la obra de *Azorín*:

¡Recibo con luminarias a los escritores ilustres que se acercan al teatro por primera vez! ¿Por qué no ha de ser alguno de esos, o varios, los galvanizadores del teatro? Aquí tengo la *Judith* de *Azorín*. ¡Si supiera usted cómo me acerco a ella, a su psicología; cómo me empeño en adivinar hasta los más hondos secretos de su vida! Estoy ilusionada...<sup>731</sup>.

También se habla de *Judit* en la entrevista de *Azorín* con Ramón Martínez de la Riva, <<Azorín nos dice... El Teatro y la Crítica>>, en *Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926; y en la de Javier Sánchez-Ocaña, <<Azorín está escribiendo varias obras surrealistas que se estrenarán en esta y en la próxima temporada>>, en el *Heraldo de Madrid*, 21 de abril de 1927.

<sup>730</sup> José Montero Alonso, <<La intérprete y el personaje. Margarita Xirgu y su interpretación de Santa Juana>>, *La Esfera*, 3 de abril de 1926.

<sup>731</sup> Arturo Mori, <<Margarita Xirgu frente al mar>>, *La Esfera*, 21 de agosto de 1926.

La siguiente noticia de la obra nos llega a través de Ramón Gómez de la Serna, que en la biografía de nuestro autor transcribe una conversación que mantuvo con *Azorín*:

-Pero su <<Judit>>, ¿se va a estrenar en Barcelona?

-Sí; se va a estrenar... Pasó ya el tiempo en que la autoridad prohibía que mi

<<Judit>> cortase la cabeza a la tiranía<sup>732</sup>.

Junto a estas referencias, las palabras de Guillermo Díaz-Plaja ya invitaban a creer en la existencia de dicha obra, pues, como si la hubiera conocido e incluso leído, señalaba el crítico que la trama de *Judit* tendría que ver con la intervención de la heroína en un conflicto social, en el que Holofernes sería, en realidad, el Presidente del Consejo de Ministros; y el pueblo asesinado, la clase obrera.

En principio, pues, todo nos hacía creer en la existencia de esta perdida obra de teatro de nuestro autor. Recordemos, por otra parte, que el Cuadro I del Acto II se llegó a publicar en *Revista de las Españas* en 1927.

Así las cosas, en julio de 1992 se anuncia el hallazgo y recuperación de la citada obra, *Judit*, en la Casa-Museo Azorín de Monóvar, por los estudiosos de su obra Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla. En *ABC*, en su Suplemento Cultural, de 3 de julio de 1992, se informa de que “gracias al patrocinio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla recuperan las dos versiones del texto en una obra de próxima aparición”.

Igualmente se dice que *Azorín* convierte a *Judit* “en mujer de un <<Poeta>> gravemente enfermo, líder de un grupo de obreros que planean una huelga y hermano del Presidente del Gobierno -moderno Holofernes-”. E igualmente se anticipa el primer cuadro del primer acto “de la versión definitiva, corregida por el propio escritor”.

Es el propio Mariano de Paco quien afirma, en el mencionado periódico, que Antonio Díez Mediavilla y él mismo “preparamos ahora la edición de las dos versiones conservadas de este drama, la segunda de las cuales supone una cuidada depuración en

---

<sup>732</sup> Op. cit., [1942], pág. 216. Es de notar que la primera edición de este libro, editado por La Nave, data de 1930, el mismo año en que aparece la conversación entre ambos en *El Sol*, <<Azorín en la librería>>, el 20 de junio de 1930.

el sentido ideológico y en el dramático, con un evidente avance desde el punto de vista teatral”<sup>733</sup>.

Según el mismo crítico, “el paralelismo directo con el personaje bíblico deja paso a un medido proceso interno que conduce al fracaso final del individuo, aniquilado por la fuerza destructora del poder, encarnación del destino clásico”.

Y en 1993 aparece finalmente la primera edición de *Judit*, realizada por los críticos citados, con un importante aparato crítico. Según Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, el más antiguo manuscrito conservado sobre esta obra, “mecanografiado por el propio Azorín, debió realizarse entre los finales de 1925 y los primeros meses de 1926 (...). La versión definitiva es posterior a diciembre de 1927”<sup>734</sup> y anterior a junio de 1930, fecha de la entrevista con Ramón Gómez de la Serna, publicada también en su biografía sobre el autor monovero.

La escritura, pues, de esta *Judit* coincidiría, por un lado, con un ambiente de claras resonancias vanguardistas, y, por otro lado, con un tema tratado ya y que ofrecía múltiples perspectivas. A lo que habría que añadir en nuestro autor “una simpatía revolucionaria y un rechazo de limitaciones que la actitud represiva del Directorio impuso y que logró una relativa tranquilidad social y consiguió que las huelgas, muy numerosas desde la general de 1917, disminuyesen considerablemente”<sup>735</sup>.

Para los críticos de la edición, las modificaciones entre la primera y la versión definitiva “se encaminan a la oportuna reducción de un texto amplísimo y a la necesaria poda de reiteraciones antiteatrales, pero implican también la casi total desaparición de la carga alegórica, la disminución de la denuncia social y política y la mengua de alcance trágico, junto a la pérdida de escenas o intervenciones metateatrales entre las que destaca el sugestivo y prometedor cuadro primero del acto tercero de la redacción primitiva”<sup>736</sup>.

---

<sup>733</sup> En ese mismo año de 1992, Mariano de Paco hablaba de la preparación de la edición crítica, y que en *Judit* “hay elementos alegóricos allegables a los procedimientos y rasgos de los autos. En el Cuadro I del acto primero aparecen dos personajes contrapuestos, la Madre Fe, ciega <<en la plenitud de la vida>> y que, como el mítico Tiresias, ve con más amplitud y hondura que los que disponen de sentido de la vista, y el anciano Geos, que recorre el tiempo y el espacio presenciando el dolor de los hombres” (<<El auto sacramental en los años 30>>, op. cit., [1992], pág. 266).

<sup>734</sup> Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, op. cit., [1993], pág. 40.

<sup>735</sup> Ibidem, pág. 82.

<sup>736</sup> Ibidem, pág. 84.

Existen, pues, en la Casa-Museo Azorín de Monóvar tres textos mecanografiados, que ambos críticos denominan MA, MB y MC, que contendrían dos versiones del texto azoriniano, denominadas por el propio *Azorín* <<Redacción Primitiva>> (RP) y <<Redacción Definitiva>> (RD), tomando ambas como fuente el texto llamado MA. La edición de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla utilizan la versión RD, aunque indican con notas y apéndices las diferencias con respecto a la RP.

Los cambios entre la RP y la RD son numerosos y, en ocasiones, afectan a cuadros enteros; por otro lado, es significativa la naturaleza de algunos de dichos cambios, posteriormente comentados, como la sustitución del nombre del periódico *El Clamor* de la RP por el de *La Razón* en la RD<sup>737</sup>, o la sustitución de la música de la Internacional de la RP por un canto fúnebre en la RD. Por tanto, “la disminución de la denuncia social y política” se hace, junto a otras mutilaciones, evidente.

El Cuadro I del Acto I de la RP fue eliminado por *Azorín* en la RD, añadiéndose un breve Cuadro II. El Cuadro II del Acto II de la RD se corresponde con el Cuadro III de la RP, eliminándose el Cuadro II de la RP. El Cuadro I del Acto III ha sido suprimido en la RD.

Existen también algunas otras modificaciones importantes: en el Cuadro III del Acto I, por ejemplo, la conversación entre los obreros antes de la llegada de Judit es más extensa en RP que en RD; también el final del Acto I es más extenso en la RP que en la RD.

Parece evidente que estamos entonces ante el siguiente texto dramático original de *Azorín* tras *La fuerza del amor*. Sin embargo, nuestro autor, amén de no estrenar tal título, ni siquiera lo publicó, lo que sí ocurre con otros dramas no estrenados, como la misma *La fuerza del amor* o *Cervantes o La casa encantada*. De ahí que, unido a las diferentes revisiones y al texto posterior que *Azorín* consideró definitivo, cuando nuestro autor ya había escrito y estrenado, al menos, *Old Spain!*, y seguramente algunas obras más, nosotros hayamos incluido esta obra en el apartado de <<Una obra recuperada>>. Aunque huelgue manifestarlo, *Azorín* pudo cuando menos editar esta obra; y si no lo

---

<sup>737</sup> Entre ambas redacciones hay que situar, evidentemente, el estreno de *El Clamor*, la pieza escrita por *Azorín* y Pedro Muñoz Seca.

hizo, creemos que existirían razones más poderosas que el no conseguir que se estrenase, sobre todo cuando por la palabras de Margarita Xirgu podemos inferir su aceptación. Por otra parte, sí estamos de acuerdo en que para situar cronológicamente las obras de *Azorín*, como las de cualquier autor dramático, es necesario, según refieren los citados críticos, no sólo atender a razones de estreno o publicación, sino también de redacción. En este sentido, recordemos obras como *Farsa docente*, cuyo primer borrador sería *Ifach*, pero con variaciones importantes que sugieren cambios más allá de lo anecdótico o circunstancial. Así, pues, aunque consideremos *Judit* como el segundo texto dramático de nuestro autor, no hemos de olvidar las consideraciones arriba indicadas, apreciaciones que creemos encierran mayor complejidad que la mera cronología de su teatro completo. Además, aunque tengamos una <<Redacción Primitiva>> y una <<Redacción Definitiva>> de la obra *Judit*, es conveniente que utilicemos ambos textos, pues ni *Azorín* optó jamás por publicar una u otra versión, ni, de haberse publicado, sabemos nosotros cuál de las dos hubiera sido la elegida, o cualquier otra posterior.

La obra *Judit*, en su redacción definitiva, se compone de 3 actos y 7 cuadros: 3, el primero; y 2, segundo y tercero<sup>738</sup>. La obra dramatiza una huelga de mineros, con los que posteriormente se solidarizan otros trabajadores y el pueblo en general, apoyada por Judit y su marido el Poeta, que representan el espíritu de la justicia y la libertad, el arte y el ideal. Próximo a la muerte el Poeta, su hermano, que es curiosamente el Presidente del Consejo y, por tanto, responsable último contra el que va dirigida la huelga, quiere visitarlo, pero los mineros temen represalias y no están dispuestos a ceder. La no diferenciación en el personaje, por parte de los obreros, del Presidente y del hermano, es decir, de lo social y de lo humano, va ligada al propio conflicto de la obra. La carga policial para proteger al Presidente del Consejo en su decisión de visitar a su hermano provoca muertos, entre los que se encuentra un niño, el niño “que consideraban como un hijo sus hermanos de usted, Judit y el Poeta”<sup>739</sup>. Judit, tras la muerte de su marido el Poeta, mata, aunque ni el asesinato ni su confesión aparecen explícitos en el drama, al Presidente del Consejo, a pesar de una cierta atracción que no puede evitar, pues estuvo

---

<sup>738</sup> Hablamos siempre de la RD. Cuando citemos textos de la RP no incluidos en la RD lo haremos notar oportunamente.

<sup>739</sup> Acto II, Cuadro I, pág. 151.



sentimentalmente unida a él en el pasado, unida a la constatación de su bondad como ser humano, alejada de su visión como ser social, público, político, conflicto que nuestra heroína no conseguirá superar:

VIEJA 1ª-. (...). Cuando estuvo aquí el Presidente, fue a besarla, y Judit le tiró con un puñal buido que tenía la punta envenenada... No tenía más que una heridita cuando se marchó de aquí, pero se le ha ido envenenando la sangre y ha muerto<sup>740</sup>.

Encerrada en un hospital y con una personalidad cambiante, la ahora Ester lucha contra la enfermedad del tiempo, contra un destino trágico al que ha sido arrojada sin casi pretenderlo:

ESTER-. ¡El olvido! ¡El olvido! ¡Ay, triste de mí! ¡Triste de la pobre Judit!  
 ¿Soy yo la misma? ¿Dónde está mi otra persona? ¡Quiero ser yo misma!  
 ¡Yo misma! ¿Ha sido todo un sueño?  
 JOVEN-. ¡No sé qué misterio es este! ¿Ester? ¿Judit?  
 JUDIT-. ¡Sí, sí, Judit! No soy Ester. Soy la antigua personalidad. ¡Soy Judit la infortunada! ¡Mis recuerdos, mis recuerdos! ¡No quiero olvidar! ¡No quiero olvidar!<sup>741</sup>.

Sin embargo, el motivo bíblico utilizado por *Azorín* pierde fuerza a nuestro entender ante la personal revisión y actualización del mito de Judit, cruzándose en toda la obra nuevas ideas y continuas referencias que nos acercan tanto al pensamiento de nuestro autor como al resto de su obra dramática.

En términos generales, es cierto que podemos hablar de la revisión de los mitos clásicos, que inundan la escena europea y que suponen uno de los signos de identidad del nuevo teatro que se pretende. Recordemos nombres como los de Unamuno, Cocteau, Shaw, etc. Pero importa más para el tema que nos ocupa la dimensión social que se desprende del texto de *Azorín*, ausente de otras versiones del mito de Judit,

---

<sup>740</sup> Acto III, Cuadro I, págs. 177-178.

<sup>741</sup> Acto III, Cuadro II, pág. 194.

preocupación que se relaciona con parte del resto de su teatro como principio fundamental de su teoría teatral, y humana.

En efecto, la preocupación social ya la hemos visto en obras como *Old Spain!* o *La guerrilla*. Y esa misma condición social del teatro para nuestro autor la vimos al analizar su teoría dramática, no sólo en cuanto a la comunión que ha de haber entre el autor y la sociedad que lo rodea y crea, sino también en cuanto a la voz de los desvalidos que el teatro ha de simbolizar y representar de alguna forma, la voz de aquéllos que no tienen modos ni medios de hacerse oír.

En este sentido, es muy significativo el Cuadro I del Acto I de la RP, eliminado en la RD, situado en una “colina”, es decir, un espacio desde donde se puede otear la sociedad, ver el horizonte, lo que hay más allá de nuestra corta visión. Más adelante veremos el carácter connotativo de los espacios en *Judit*, en relación a otras obras, como la propia *La fuerza del amor*.

Los mineros suben a la colina a anunciar la huelga a Madre Fe, asegurando que “Judit nos anima a todos, nos alienta. El Poeta sigue con fervor nuestros actos”<sup>742</sup>. Y se dice que el Poeta habla sobre la realidad, sobre lo que pasa, sobre la sociedad en que vive. ¿Acaso no era lo pretendido por nuestro autor? ¿No insiste *Azorín* en este carácter íntimo entre la sociedad y el artista que surge en su seno? Tras los mineros en huelga, acuden a Madre Fe un niño desamparado, labriegos, una mujer herida por la vida, un periodista y Geos, nombre de marcado carácter simbólico, como Madre Fe, pero también, en menor medida, como todos los demás. No en vano, los nombres de los personajes hacen referencia o a su condición alegórica (Madre Fe, Geos) o a su cargo o profesión, en relación con una estructura social generadora del conflicto social (obrero, Poeta, Presidente, Coronel, etc.). Todos acuden a Madre Fe en busca de la verdad, a buscar la razón de ser, como se pone de manifiesto al definir a Madre Fe del siguiente modo: “La madre Fe está ciega; pero la madre Fe lo ve todo”<sup>743</sup>. Ella misma lo admite:

MADRE FE-. ¿Es que yo no veo, como si las viera, las caras pálidas de vuestros niños? ¿Es que yo no veo las casitas pobres y estrechas en que

---

<sup>742</sup> Apéndice I, pág. 200.

<sup>743</sup> Apéndice I, pág. 201.

vivís?... Y la vida larga, sin esperanzas, sin ver el sol, allá en lo hondo de la mina...

MINERO 1º. Eso dice el Poeta en sus versos<sup>744</sup>.

Es decir, la verdad de la sociedad es la que retrata el Poeta, la que el arte debe dar a conocer, como propugnaba *Azorín* desde sus escritos teóricos. Pero a continuación llega un Periodista “que he venido a estudiar el trabajo en las minas. Y ahora voy a hacer información de la huelga que acaba de declararse. He querido pasar inadvertido; deseaba que nadie notara mi presencia. Quiero ser imparcial y exacto. No quiero deber nada a los señores ni adular a los obreros”<sup>745</sup>. La identificación con nuestro autor es bastante evidente, máxime cuando a continuación declara que

el escritor no puede descansar. No hay sosiego para nosotros. Estando quietos, continuamos laborando. Laboramos de día y noche, a todas horas. Cuando descansamos, estamos preparando ya otro trabajo. Y el provecho del trabajo es escaso (...); nosotros, los escritores, trabajamos con la misma angustia, con la misma estrechez, cuando somos jóvenes y tenemos fuerza, que cuando somos viejos y débiles<sup>746</sup>.

Ya hemos visto cómo *Azorín* gusta de introducirse en sus obras, bien directamente, a partir de un *alter ego*, como José Vega en *Comedia del arte*, bien a través de los juicios de otros personajes, como es el caso que nos ocupa, entre tantos otros ya referidos.

Pero el grado alegórico de la escena avanza con la entrada del personaje de Geos, “tan viejo como el mundo. Soy más viejo que la Humanidad; soy anterior a la vida y anterior a la muerte. He visto nacer los hombres y los veré acabarse”<sup>747</sup>; para añadir a continuación:

He corrido todo el mundo; no puedo detenerme. El dolor está en todas partes. Nunca puedo reposar. En todos los pueblos del mundo, dolor y

---

<sup>744</sup> Apéndice I, pág. 201.

<sup>745</sup> Apéndice I, pág. 207.

<sup>746</sup> Apéndice I, 208.

<sup>747</sup> Apéndice I, pág. 209.

lágrimas. ¿Sabéis vosotros cuando acabará el dolor? No acabará nunca<sup>748</sup>.

Tal visión pesimista, que entroncaría incluso con la de su amigo Pío Baroja, tal concepción acerca del valle de lágrimas que es la vida, guarda relación con otros textos de nuestro autor, en especial con la trilogía *Lo invisible*, donde la muerte, en su viaje por la vida, siembra el dolor sin atender a más razones que a su misma esencia. No en vano, el último personaje que acude a Madre Fe es Judit, que lleva un niño de la mano, “esperanza de todos”<sup>749</sup>, el niño posteriormente muerto en la descarga contra los obreros.

En *Judit*, pues, vemos determinados aspectos que continúan la labor iniciada en *La fuerza del amor* y que se extenderán por el resto de su teatro. De hecho, podríamos efectuar un paralelismo nada ilusorio entre esta *Judit* y *La fuerza del amor*: si en 1901 Azorín pretende *revivir* parte de nuestra historia y literatura del siglo XVII en un ejercicio de arqueología, llevando el presente de principios de siglo a 1636, fecha en que se desarrolla su primer drama; ahora, en 1925, nuestro autor realiza la tarea contraria, es decir, traer al presente de los años 20, actualizándola, una historia bíblica, cuyo motivo, como ocurriera en *La fuerza del amor*, no es sino un pretexto, un hilo conductor que utiliza Azorín para plasmar sus inquietudes como hombre y creador.

Citábamos antes la relación entre la visión pesimista que se desprende de las palabras de Geos con la trilogía *Lo invisible*. Los puntos de unión, pensamos, van más allá. En el Cuadro II del Acto II, ya muerto el Poeta, aparecen las Parcas: “Tres damas enlutadas han avanzado desde el mirador hasta el centro de la escena. Son jóvenes y bellas. Una lleva en la mano un pequeño huso; otra un ovillo; la tercera unas tijeritas”<sup>750</sup>.

Además del carácter simbólico y de la inclusión en escena de personajes alegóricos o de fuerte matiz maravilloso, como ocurre en tantas obras de Azorín, desde *La fuerza del amor* a *Farsa docente*, conviene destacar esta presencia bajo dos perspectivas: la primera, más adelante tratada, tendría que ver con el juego de contrarios, con la dualidad desarrollada en este drama; la segunda se refiere a *Lo invisible*.

<sup>748</sup> Apéndice I, pág. 210.

<sup>749</sup> “El niño es la esperanza de todos”, dice Madre Fe (Apéndice I, pág. 212).

<sup>750</sup> Acto II, Cuadro II, pág. 165.

Recordemos que la trilogía de *Azorín* trata sobre la muerte. Diversos personajes, con elementos que anticipan y declaran su condición humana, perecedera, asisten al espectáculo de la muerte sin más opción que la de ser espectadores de la acción irreversible.

Tal condición pasiva, la de esperar y asistir al dolor sin poder hacer absolutamente nada para evitarlo, aparece ya en *Judit*. Cuando habla Judit con Cloto, Laqueis y Atropos, las tres Parcas, dice la heroína:

¿Dónde os he visto yo? No sueño, no; yo os he visto otra vez. Os he visto otras veces. La primera vez os vi junto al lecho de un hombre joven y fuerte. Era querido por todos. Era inteligente; era bueno. Estaba en la plenitud de sus fuerzas. Tenía muchos proyectos para lo porvenir (...). La segunda vez no recuerdo bien dónde os vi (...). Sí, sí, fue en un jardín. Lentamente, la cabeza ladeada, con un gesto de dulce cansancio, caminaba una niña, con el regazo lleno de flores (...). La tercera vez os vi junto al lecho de un hospital<sup>751</sup>.

Aunque en esta ocasión no se llevan, tal vez porque lo desea, al enfermo.

No pretendemos afirmar que la idea de *Lo invisible* ya está aquí anticipada, pero conviene recalcar algunas semejanzas significativas: son tres los casos, como son tres las obritas que componen *Lo invisible*; el primero de ellos coincide plenamente con *La arañita en el espejo*, en que un hombre fuerte y bueno espera volver a casa para cumplir muchos proyectos con su mujer, pero no regresará; el segundo caso, al igual que *El segador*, trata sobre una niña (un niño en la trilogía) y el espacio se sitúa en el campo; el tercer caso ocurre en un hospital, como *Doctor Death, de 3 a 5*; y en unos y otros, la muerte se presenta como un hecho ineludible que no atiende el corazón de los hombres, de ahí que manifieste Cloto en *Judit* que la “piedad entra raramente en nuestros pechos”<sup>752</sup>.

Centrándonos más en el propio texto, el tema de la *Judit* de *Azorín* no tiene que ver con la venganza, personal o social, que se advierte en el texto bíblico y en otros, sino

---

<sup>751</sup> Acto II, Cuadro II, pág. 168.

<sup>752</sup> Acto II, Cuadro II, pág. 168.

que es consustancial al resto del teatro de *Azorín*. Hemos visto cómo nuestro autor elabora sus obras a partir de la oposición de dos elementos que entran en conflicto, resolviéndose en ocasiones dicho conflicto o en favor de uno de los elementos (*La fuerza del amor*, *Brandy*, *mucho brandy* o *La guerrilla*, por poner unos ejemplos) o de ambos, en ideal armonía (el ejemplo más claro es *Old Spain!*). En *Judit*, los elementos que entran en colisión serían lo ideal frente a lo real, la poesía frente a la historia, lo que tendría que ser frente a lo que es. Desarrollémoslo.

Si Judit y el Poeta apoyan, y conviven, con los obreros, esto es, con los necesitados, no es porque crean que éstos han de vencer a los opresores, simbolizados en ese Presidente del Consejo que determina sus vidas desde la “abstracción” de un despacho, como él mismo reconoce, sino porque creen en la justicia y en la libertad, y aguardan, seguramente con total inocencia, que unos y otros acaben por comprender que el mundo sólo puede edificarse bajo las premisas de la concordia y el amor entre los seres humanos<sup>753</sup>. De ahí que, cuando Judit defiende ante los obreros la necesidad de que el hermano del Poeta, el Presidente del Consejo, lo visite en su lecho de muerte, no lo hace sino por cumplir una ley natural, del mismo modo que Antígona, a pesar de que su hermano es culpable por la ley social de Tebas, lo defiende por la ley natural de la sangre. Ya se ha hablado de cierta condición trágica, en el sentido más clásico de la palabra, de esta tragedia moderna. Por ello exclama Judit:

Cada vez que pienso en esta hostilidad de unos contra otros... ¡Y todo podría resolverse en la concordia y el amor! ¿Reinarán siempre la fuerza y la estupidez en el mundo? ¿No llegará nunca una era de cordialidad entre los hombres?<sup>754</sup>.

Pensemos que en *La fuerza del amor* la resolución del conflicto de contrarios se determina por la fuerza, como indica el título, lo que se mantiene en la presente obra, aunque con consecuencias devastadoras que no tenía aquella, ya que el conflicto se genera en el ser íntimo de la protagonista, lo que determinará sin duda su dualidad final,

---

<sup>753</sup> Pensemos en *Old Spain!* y en su final conciliador entre tradición y progreso, final ideal, inocente, como el que pretenden Judit y el Poeta.

<sup>754</sup> Acto I, Cuadro I, pág. 125.

entre ser Judit o ser Ester. En *Old Spain!*, el conflicto se resolverá de modo ideal por la comunión entre ambos elementos. En este sentido, la coherencia en el discurso dramático de nuestro autor es en verdad relevante. En las tres obras, contra el ideal de un mundo justo se alza lo material: el dinero en *La fuerza del amor*; la opresión de los poderosos, del capital, en *Judit*; en *Old Spain!*, el progreso y su materialización en un mundo dominado por el dinero.

Es contra las consecuencias de un conflicto que no sea resuelto jamás contra lo que clama Judit, como cuando se pregunta: “¿Son estos niños pálidos todos los niños pobres de España?”<sup>755</sup>. ¿No argüía Azorín algo parecido cuando se opuso a la creación de un Teatro Nacional, en un país sin escuelas ni higiene, más necesitado de dotar a la sociedad de unas condiciones mínimas de existencia que de la creación de un ente cultural, que en ningún caso podrían disfrutar esas mismas personas?

No obstante, el conflicto interno de la heroína enlaza con otros personajes femeninos del teatro de Azorín. En este sentido, Judit se enfrenta a su yo y a un destino que ella no ha elegido pero que ha de cumplir, aunque le pese, de ahí su doble personalidad final, como Laura, en *Brandy, mucho brandy*, se enfrenta interiormente a las dos posibles Lauras, la que cumplirá sus sueños y la que aceptará la realidad; o como Angelita, aunque ésta dispone de un elemento maravilloso, el anillo, que le permitirá cruzar el tiempo y el espacio para ver y posteriormente decidir la mejor Angelita de las varias posibles; en *La guerrilla*, Pepa también mantendrá una lucha entre el amor humano a Marcel y el amor social a su padre, ajusticiado y condenado a muerte, es decir, entre la ley natural y la ley social, entre un ideal que ha de prevalecer y una realidad que domina y determina el destino de los hombres. Luchar contra él realza las cualidades del héroe o heroína, pero también determinan su condición trágica.

De todos modos, la carga social que posee la RP desaparece en la RD, por lo que el conflicto se atenúa y la condición trágica de la heroína disminuye, al ceder una de las razones de su lucha interna. En el Cuadro III del Acto I, más largo en la RP, con la salud del Poeta empeorando por momentos y los ánimos de los obreros y de todo el pueblo cada vez más radicales, leemos sólo en la RP cómo Judit besa la

---

<sup>755</sup> Acto I, Cuadro I, pág. 128.

¡Bandera del trabajo! ¡En tus pliegues llevas el alma de las muchedumbres obreras! En tus pliegues llevas dolor, llanto, afanes, alegrías, trabajos, perseverancia, fe en lo porvenir (...). Millares de trabajadores te siguen; han trabajado todos desde la infancia y trabajarán hasta la muerte. Como un mar inmenso va la Humanidad hacia los tiempos nuevos. Relámpagos trágicos iluminan a veces este caminar de los hombres. Y por encima de las tormentas, por encima de las bonanzas, ondean las banderas que representan los ideales. Esta bandera es roja: roja como el día que nace. ¡Bandera! ¡Bandera del trabajo! Con amor, con fervor, con pasión íntima y profunda, te tengo entre mis brazos<sup>756</sup>.

Y a continuación se canta la Internacional, con la posterior descarga de las fuerzas opresoras. El lirismo vinculado a lo social se hace patente. Es cierto que en la RD *Azorín* elimina este pasaje, pero lo escribe a finales de 1925; nos podemos preguntar, por tanto, sobre su peculiar evolución ideológica, puesto que, al escribirlo, aunque después lo deseche, su planteamiento social no puede diferir de lo escrito, sobre todo porque, al no publicarlo ni estrenarlo, no tenía necesidad de mentir, de referir unas ideas que no fueran las suyas. Y, por otra parte, la necesidad de un trabajo digno, sin atropellos y que garantice un progreso humano y social, es uno de los ideales por los que luchará siempre y que tiene eco en su teatro.

Resulta igualmente interesante cómo la dualidad del personaje de Judit tiene su proyección en el personaje del Presidente del Consejo, que entiende y asume su ser como hombre y como representante de un estatus social, como él mismo declara al Coronel: “Yo, ahora, no soy el Presidente del Consejo; soy un simple ciudadano”<sup>757</sup>.

Y como hombre, la sintonía con *Azorín* es evidente. No en vano, se preocupa por el paso del tiempo y de los efectos de este paso del tiempo sobre los recuerdos: “No veo los olmos viejos de la Alameda... ¿Los habrán talado? Deben de haberlos talado. La casa está allí... Sí; lo mismo que hace tantos años...”<sup>758</sup>. Y también se interesa por la vida de los obreros: “¿Es dura, coronel, la vida de los obreros?”<sup>759</sup>.

---

<sup>756</sup> Apéndice III, págs. 219-220.

<sup>757</sup> Acto II, Cuadro I, pág. 145.

<sup>758</sup> Acto II, Cuadro I, pág. 146.

<sup>759</sup> Acto II, Cuadro I, pág. 147.



Es decir, como el personaje de Judit, el Presidente del Consejo también vivifica una dualidad, expresada por el conflicto entre lo natural y lo artificial: “No es vida la vida de un hombre metido entre las cuatro paredes de un despacho... Vida abstracta, inhumana... No se puede conocer así la realidad. La abstracción es una cosa y la realidad palpitante otra”<sup>760</sup>.

Aunque, muy a su pesar, la sociedad sólo lo ve en su faceta social, del mismo modo que esa misma sociedad es la que exige a Judit que cumpla con su destino, con independencia de sus deseos. A este respecto, es muy significativa la aparición de un Pastor, que interpela al hermano del Poeta del siguiente modo:

PASTOR-. ¿Es éste el amo de todos?

PRESIDENTE-. El amo de todos no soy yo, Pastor. Hay otros amos más altos. Y el más alto de todos está donde nosotros no lo podemos ver. Y Él nos ve siempre...<sup>761</sup>.

No acaban aquí las semejanzas. Si el Presidente del Consejo anhela recordar el pasado, cuando lo social y lo humano eran la misma cosa, así pretende Judit, cuando la tragedia se desencadena, recuperar su yo más íntimo, sus recuerdos, su pasado: “¡Mis recuerdos, mi recuerdos!... ¡Devuélvame usted mis recuerdos!”<sup>762</sup>.

En el Cuadro II del Acto II, el Poeta ya ha muerto, comenzando “a resonar una música grave, fúnebre”<sup>763</sup>. La confusión en el interior de Judit la lleva, como a Laura y Angelita, a confundir la vigilia con el sueño, actitud muy usada por determinados personajes azorinianos: “Soñar, soñar... No sé si estoy en un sueño o en la realidad del mundo”<sup>764</sup>. Es cuando aparecen las tres Parcas, acentuando el carácter simbólico de la obra, en consonancia con otros textos de *Azorín*: la aparición de los espectros en *Brandy, mucho brandy* o el personaje del Tiempo en *Angelita*.

Como vemos, los puntos de unión entre *Judit* y el resto del teatro de *Azorín* son harto evidentes, incluyendo a *La fuerza del amor*. Al igual que ésta y otras obras de

---

<sup>760</sup> Acto II, Cuadro I, pág. 148.

<sup>761</sup> Acto II, Cuadro I, pág. 153.

<sup>762</sup> Acto III, Cuadro II, pág. 195.

<sup>763</sup> Acto II, Cuadro II, pág. 162. En la RP se trataba de la Internacional.

<sup>764</sup> Acto II, Cuadro II, pág. 163.

nuestro autor, *Judit* presenta una gran cantidad de personajes, casi cuarenta; el tema clásico ya ha sido comentado; aparecen también personajes simbólicos o mágicos, como Madre Fe o Geos; en cuanto a la relación entre algunos de los personajes, como Judit o el Presidente del Consejo, con otros personajes del teatro de *Azorín*, ya lo hemos tratado; hay también una gran similitud en el tema; está el carácter metafórico del espacio, junto a otros aspectos temáticos, como el problema del tiempo y los recuerdos.

Pero aún nos quedan por citar algunos caracteres significativos, vinculados a la idea de la unidad del teatro de *Azorín*, tanto de lo que se considera su teatro propiamente dicho como de *La fuerza del amor* y *El Clamor*.

En la RD, el Cuadro I del Acto III de la RP se suprime. En dicho cuadro, en concordancia con lo expuesto por *Azorín* en su escritos teóricos, en relación con el carácter no real del teatro, que exige por tanto cierto distanciamiento del público, en el sentido de que sea consciente de lo que está viendo, *Azorín* hace hablar a un personaje que manifiesta lo siguiente: “El autor de *Judit*, la tragedia que estamos representando, no sabe cómo terminar su obra. Se suspende la representación”<sup>765</sup>.

En primer lugar, podríamos unir este texto con la idea de *Azorín* acerca de los actos terceros de las obras de teatro, pero también a su idea sobre el carácter puramente artístico del arte escénico y a la inclusión de su teoría dramática en la propia obra teatral, como vemos en *Comedia del arte* o incluso en *Angelita*. A continuación del personaje, aparecen un crítico, un novelista, el autor, un pintor, la actriz<sup>766</sup>. Cada uno opina sobre el posible desarrollo del tercer acto.

Finalmente, tras cumplir con su destino, Judit será recluida en un Hospital donde se trata la enfermedad del tiempo. Recordemos que en *Angelita*, tras la segunda de las vueltas al anillo, Angelita visita un Hospital donde el doctor estudia con enorme interés el tema/enfermedad del tiempo.

---

<sup>765</sup> Apéndice V, pág. 239.

<sup>766</sup> Se llama Margarita, sin duda en relación con quien había de representar dicha obra, aunque advierte que, si se representa, el nombre habrá de cambiar por el de la actriz que sea.

Tenemos, pues, en *Judit*, una obra de claras resonancias azorinianas que, arrancando de *La fuerza del amor*, en cuanto a la inspiración en temas clásicos y una reutilización de determinadas características, como el conflicto entre lo ideal y lo real, etc., dramatiza diversos elementos utilizados posteriormente por *Azorín*, como hemos señalado anteriormente.



### 3.11. Una obra en colaboración, *El Clamor*

“He escrito novelas, cuentos, ensayos, comedias, artículos, muchos artículos, centenares de artículos, millares de artículos”<sup>767</sup>.

Quien esto escribe manifiesta una realidad que aún hoy es imposible compilar del todo. Efectivamente, *Azorín* escribió más de seis mil artículos periodísticos, según las estimaciones de la crítica<sup>768</sup>. De hecho, es la prensa su primera ocupación literaria y es en la prensa donde aparecen sus últimos escritos. Si decimos esto es porque esta obra trata sobre la prensa y sucede en un espacio que *Azorín* conoció a la perfección, la redacción de un periódico.

Pero, además, *El Clamor* posee otra peculiaridad: es la única obra que nuestro autor escribió en colaboración, concretamente con Pedro Muñoz Seca<sup>769</sup>, dato éste que alzó las voces de lo que podríamos llamar la intelectualidad de la época y llevó, asimismo, a más de uno a preguntarse el porqué de semejante colaboración, para muchos *contra natura*.

Las interpretaciones son, pues, variadas. Para Ángel Valbuena Prat, la colaboración se debió a un mero problema de aprendizaje dramático, pues nuestro autor comprendió “la necesidad de la inyección de un hombre de teatro”<sup>770</sup>, en referencia a Pedro Muñoz Seca.

Otros, incluso, desmienten tal colaboración, como Enrique Díez-Canedo, que habla de la “inverosímil colaboración” entre *Azorín* y Muñoz Seca<sup>771</sup>; y en otra parte<sup>772</sup> recuerda una broma sobre identidades que le sirve para aseverar lo siguiente: “Una broma de este género ha gastado ahora *Azorín* al público -a un público que no es el suyo,

<sup>767</sup> *Azorín*, <<Declaración Jurada>> a sus *Obras Completas*, I, pág. 4.

<sup>768</sup> Véase fundamentalmente los libros citados de F. Sáinz de Bujanda [1974] y de E. Inman Fox [1992].

<sup>769</sup> Pedro Muñoz Seca era un autor que colaboró con otros autores en la elaboración de un gran número de comedias. Fundamentalmente colaboró con Pedro Pérez Fernández, y en menor medida con Enrique García Álvarez. Con autores como López Núñez, López de Haro o Enrique García Velloso la colaboración se redujo a una sola obra, tal y como ocurre con *Azorín*.

<sup>770</sup> Op. cit., [1956], pág. 597.

<sup>771</sup> *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, 4 vols., Editorial Joaquín Mortiz, México, 1968, vol. I, pág. 53.

<sup>772</sup> Artículo crítico sobre la obra, aparecido en *El Sol* de 3 de mayo de 1928.

¡y bien lo ha probado!- haciéndole creer que había escrito, en colaboración con el señor Muñoz Seca, la farsa titulada *El Clamor*<sup>773</sup>, añadiendo que el colaborador no es sino el habitual Pérez Fernández<sup>774</sup>.

Y hay quien no se quiere ocupar de ella, como Guillermo Díaz-Plaja, que escribe que es un texto “de intención polémica, sin otro interés para el estudio conjunto del teatro azoriniano, rehuímos su enfoque, deliberadamente, con objeto de no intervenir en un tema de orden evidentemente anecdótico”<sup>775</sup>.

Nosotros sí nos ocuparemos de *El Clamor*, aunque sólo sea para determinar en qué medida sea una obra que podamos adscribir con pleno derecho a la producción dramática de nuestro autor.

La primera noticia que tenemos de la colaboración entre *Azorín* y Muñoz Seca la da *ABC* a finales de septiembre de 1927, citado por Santiago Riopérez y Milá:

En el Teatro del Príncipe, de San Sebastián, hablaba hace días don Pedro Muñoz Seca de una colaboración con el ilustre *Azorín*. En nuestra comedia -decía- sacaremos a un crítico, a un crítico genérico, que hable, por ejemplo, en estilo cocinero, y diga: <<La comedia está aderezada con sabrosa pimienta, pero algunas escenas necesitan un poco de salsa>>. *Azorín*, que oía al popular comediógrafo, fue requerido por un amigo, y se limitó a contestar: Sí, sí. Tenemos planeada la obra. Hoy recibimos la confirmación categórica de nuestro colaborador. Es rigurosamente exacto que Muñoz Seca y yo estamos trabajando, con verdadero cariño y entusiasmo, en una comedia. La acción es variada y altamente cómica. Trata de costumbres periodísticas y se titula Trástulo. El título es un poco raro...<sup>776</sup>.

---

<sup>773</sup> Op. cit., [1968], vol. II, págs. 288-289.

<sup>774</sup> No obstante, en un artículo posterior publicado en *El Universal de México*, <<*Azorín, reformador*>>, y recogido igualmente en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, admite la relación de ambos: “Ambos tienen un lazo de unión, si se quiere: a uno y a otro los ha tratado la crítica periodística, por sus obras teatrales, sin miramiento alguno”, añadiendo una diferencia en cuanto al éxito popular de uno y el fracaso del otro. Pero le duele al crítico tal unión y por eso concluye que “al verle, primero, confundir las cosas y tomar lo dislocado por nuevo (...), y asistir, después, a su alianza con un autor que significa no ya lo nuevo, sino la última pirueta de lo viejo, se siente una inevitable tristeza”.

<sup>775</sup> Op. cit., [1936], pág. 57.

<sup>776</sup> Op. cit., [1979], pág. 545.

Sin embargo, ya antes había hablado *Azorín* elogiosamente sobre Muñoz Seca. En la famosa entrevista en *Blanco y Negro* por Ramón Martínez de la Riva, ante la pregunta del crítico sobre el “estado actual de nuestro teatro”, responde *Azorín* lo siguiente:

Últimamente he visto algunas obras de Muñoz Seca, y me han encantado. Yo creo que existen una porción de prejuicios en torno de este autor. Tiene un profundo sentido de lo cómico; quizá desde hace muchos años no se ha dado un paso semejante. Para mí la fórmula de Muñoz Seca es la fórmula de Scribe, que es el autor que en Francia, modernamente, ha ejercido mayor influencia en el teatro cómico. Decía Scribe: <<Cuando yo encuentro una situación, las palabras puede ponerlas mi portera>>. Esto quiere decir que para Scribe, como para Muñoz Seca, lo esencial es el hecho cómico -efecto-, y lo secundario son las palabras. Y como hallador de efectos cómicos, pocos autores se podrán encontrar en el teatro español moderno como Muñoz Seca<sup>777</sup>.

¿Estaba ya preparando el terreno para la futura colaboración o son palabras realmente sentidas, dichas con sinceridad y sin ninguna intención oculta? En su artículo <<Muñoz Seca, el libertador>>, publicado en *ABC* el 5 de febrero de 1927, declara nuestro *Azorín* a los jóvenes que “es preciso defender a Pedro Muñoz Seca; Muñoz Seca es la liberación”<sup>778</sup>.

En cualquier caso, no fue la última vez que habló nuestro autor sobre Muñoz Seca. En el periódico *ABC*, de 1 de septiembre de 1927, *Azorín* publicó el artículo <<Otra vez y siempre. Muñoz Seca>>, en el que, a propósito del estreno de una obra de Muñoz Seca en París, habla elogiosamente de su teatro, haciendo un alegato final en favor del concepto del cine, que acapara el nuevo teatro, en el que se inscribe el de Muñoz Seca:

Y el teatro de Muñoz Seca camina precisamente (...) en esa dirección de teatro espectáculo, impuesta por el cinematógrafo. Nada, actualmente, en

<sup>777</sup> *Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926.

<sup>778</sup> *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 973.

España más cinematográfico, más espectáculo, que el teatro de Pedro Muñoz Seca. Y esa es otra razón de su popularidad<sup>779</sup>.

Evidentemente, el problema que suscitó la colaboración entre *Azorín* y Muñoz Seca tiene mucho que ver, además de sus diferencias artísticas, con las adscripciones políticas y los trasuntos ideológicos de uno y otro. El contexto social, político e ideológico en que sucede la escritura de ambos no es algo que podamos olvidar para entender tanto las reacciones como la problemática que surgió en derredor. Como señala Eduardo Haro Tecglen:

En Muñoz Seca había una batalla antirrepublicana, una guerra monárquica, unos datos prefascistas; y aunque yo esté en sus antípodas, encuentro que sus creaciones de lenguaje, su capacidad de costumbrista y de sainetero, son superiores a todo. Se le maltrató entonces por su retruécano, su calembour: escuchado, leído hoy, se encuentra una cultura de idioma parecida a aquella con la que hicieron los surrealistas su literatura (alguien lo supo ver en su tiempo, y fue *Azorín*, que le comparaba a ellos y, sobre todo, a Aristófanes. Pero colaboró con él y construyeron un desastre)<sup>780</sup>.

Con *El Clamor* asistimos a una suerte de crítica farsesca, exagerada, grotesca de un periódico, de los periodistas. Es una burla de lo que nunca debería ser la prensa, pero que es, en palabras de Muñoz Seca y *Azorín*, o parte de la prensa al menos. Lejos quedan las quejas de nuestro autor sobre el riesgo de la profesión periodística y su dependencia del poder. Ahora no es el poder, el Gobierno, el que manipula la verdad, sino la propia prensa, y todo por vender, por un afán puramente comercial, crematístico. En el fondo, es la misma crítica contra el dinero y el poder que hemos visto en obras anteriores.

El argumento de la obra recuerda, en verdad, otros textos, e incluso películas, y cuya crítica contra la voracidad de una prensa más empeñada en vender que en contar la verdad es harto actual:

---

<sup>779</sup> *Escena y sala*, en *O. C.*, VIII, pág. 878.

<sup>780</sup> <<Prólogo>> del libro de Andrés Amorós, op. cit., [1991], págs. 14-15.



El periódico *El Clamor* atraviesa un mal momento, tanto económica como socialmente. Apenas si vende ejemplares y su fuerza social decae día a día, por lo que Tostuera, dueño del periódico y personaje célebre de la política, hace a Garcillán, el redactor del periódico, el siguiente ofrecimiento:

yo me ofrezco a secuestrarme aquí mismo y a no aparecer hasta que *El Clamor* tire diariamente quinientos mil ejemplares, se coticen los anuncios a mayor precio que en ningún otro periódico, obtengáis una utilidad diaria fabulosa, y lo que para nosotros es ahora un quebranto se transforme en el más saneado de los negocios<sup>781</sup>.

Al que responde Garcillán admirativamente:

¡Un secuestro de esta importancia! Nos haríamos los amos. Y que no tendría usted necesidad de salir de aquí. Contigua a mi despacho hay una habitación con todos los servicios necesarios...<sup>782</sup>.

Dentro de la sátira, el engaño sale bien, mezclada la historia del periódico con un asunto patriótico sobre Gibraltar, embrollo que nos acerca sin demasiada discusión al teatro habitual de Muñoz Seca, donde la burla, el chiste fácil y un ligero galimatías de personajes, situaciones y entradas y salidas lo define con bastante exactitud.

Cuando Tostuera decide volver a la vida normal y corriente es aclamado como “el hombre más sabio y más heroico de España”<sup>783</sup> e incluso se habla del “título de Marqués de la Ilusión Periodística”<sup>784</sup>.

Todo, en realidad, es falso, nada es lo que parece. Tostuera ha invertido dos millones de pesetas en el periódico, pero “no eran míos: constituían la fortuna particular de mi hija”<sup>785</sup>, de ahí que, tras un intento de suicidio, se dé cuenta de que “podría ser mi

---

<sup>781</sup> Muñoz Seca y Azorín, *El Clamor*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1928, Acto I, pág. 56.

<sup>782</sup> Ibidem, Acto I, pág. 56.

<sup>783</sup> Ibidem, Acto III, pág. 138.

<sup>784</sup> Ibidem, Acto III, pág. 135.

<sup>785</sup> Ibidem, Acto I, pág. 54.

propia persona quien motivara el resurgimiento de *El Clamor*<sup>786</sup>; tampoco es el hombre culto que aparenta, sino una burla de su imagen, como todo en esta obra:

Ya saben ustedes que España..., ¿qué digo España?, el mundo todo está ahora pendiente de mis labios, porque dentro de ocho días he de desarrollar ante la Sociedad de las Naciones un tema que tiene sobre ascuas a muchas potencias. El tema es <<Gibraltar ha de ser para España>>. Confieso francamente que no sé cómo voy a convencer a los delegados de las naciones, porque, claro, como uno no puede hacerlo todo, yo había encargado a Berúlez, el catedrático, que me hiciera un estudio sobre la materia, y como ha muerto y la familia no sabe dónde están las cuartillas que llevaba escritas, pues no sé qué decir<sup>787</sup>.

Que cómo ha subido tan lejos, pues gracias a la prensa, como trampolín de poder, como le recrimina Calahorra, uno de los del periódico: “¿es que usted, gracias al periódico, no ha sido diputado, y senador, y ministro, y representa ahora a España en la Sociedad de las Naciones?”<sup>788</sup>.

Así, pues, lo que es, o pretende ser, una despiadada radiografía de cierto tipo de prensa lo es también de cierto tipo de poder político, de cultura. En realidad, de ficción, de apariencias. Y este juego de contrarios, verdad y apariencia, como antes realidad y ficción, sí es tema azoriniano.

Pero la crítica, la burla, la befa, diríamos incluso, se ocupa fundamentalmente de la prensa y alcanza, dentro de ella, a todos los estamentos del periódico: en primer lugar, a los periodistas, que: “¡Tanto han desprestigiado algunos a esta noble profesión, que el ejercerla equivale a no ser nada en el mundo!”<sup>789</sup>; sin olvidar, por supuesto, a los críticos teatrales. Tengamos en cuenta que aún está reciente la polémica entre *Azorín* y los críticos teatrales. De éstos se dicen cosas como: “Es un amargao como de aquí a California. Hay que ver el palo que le da a la obra de anoche. No hubo en el estreno ni el más leve roce, y él dice hoy, con cada letra así... <<Un fracaso de Rivas Jaén>>. Lo de

---

<sup>786</sup> Ibidem, Acto I, pág. 55.

<sup>787</sup> Ibidem, Acto I, págs. 55-56.

<sup>788</sup> Ibidem, Acto I, pág. 52.

<sup>789</sup> Ibidem, Acto I, pág. 37.

siempre: envidia y apetito”<sup>790</sup>; o: “Si Recalde, nuestro crítico, supiera algo de teatros y escribiera la obra...”<sup>791</sup>; es más, tiene que ver con la propia concepción de la vida:

ASTUDILLO.- La sabiduría está en la vida y no en los libros.

LUIS.- ¿Y usted qué sabe de eso... ni de nada?

ASTUDILLO.- ¡Qué salvaje tan grande es usted, amigo Luis! (...). Lleva usted seis meses en Madrí y ya quiere usted conquistarlo, ¿no es eso? Se ensierra usted en su casa de huéspedes, con sus libros; no ve a nadie, no habla con nadie, se da usted unas pechás de escribí que se monda y aspira usted a derribarlo, a destruirlo todo, ¿no es así?

LUIS.- Aspiro a vivir en la verdad.

ASTUDILLO.- No sea usted primo, hombre. En la verdá no hay quien viva<sup>792</sup>.

En principio, sobre la discusión acerca de la colaboración, encontramos numerosos recursos y técnicas y características del teatro de Muñoz Seca. Valgan estos ejemplos:

NARCISO.- (Consultando el diccionario.) ¿Humero...? ¿Humero...? Oiga usted, amigo Astudillo, porque esta memoria mía es una perdición: el humero, ¿tiene hache?

ASTUDILLO.- Claro, hombre; ¿no ve usted que es un hueso?<sup>793</sup>.

O más adelante:

NARCISO.- (Que busca un libro en uno de los armarios.) Aquí falta el último tomo del Diccionario... (A Luis, que está cerca.) ¿Lo ha cogido usted, amigo Vidal?

LUIS.- (Como si despertara.) ¿Eh? ¿Qué?

NARCISO.- El tomo de la zeda...

LUIS.- (Agrio.) Yo no soy escritor de Diccionario, amigo Narciso.

---

<sup>790</sup> Ibidem, Acto II, pág. 69.

<sup>791</sup> Ibidem, Acto III, pág. 111.

<sup>792</sup> Ibidem, Acto I, págs. 27-28.

<sup>793</sup> Ibidem, Acto I, pág. 9.

NARCISO.- (Quemado.) Perdone, Aristóteles. (Alzando la voz.) Oiga usted, Julita.

JULIA.- Dígame, señor Gallardo.

NARCISO.- ¿Tiene usted la zeda?

JULIA.- ¿Algún botón?

NARCISO.- Digo el tomo de la zeda.

JULIA.- ¡Ah! Se lo llevó a su despacho el Director, para ver cómo tenía que escribir no sé qué palabra.

ASTUDILLO.- Sí: su ron.

NARCISO.- ¿Zurrón? ¿Una palabra tan conocida?

ASTUDILLO.- Es que el ron que él bebe es de Zululand, y quería saber si Zululand acababa con n o con d. (Risas.)<sup>794</sup>.

Seguramente se refería a este tipo de diálogo tan chabacano y trivial, junto con la manida y estereotipada definición de los personajes, cuando Díez-Canedo asegura que en la obra se advierte “pobreza de recursos, lo manido de personajes y de los trances en que se hallan, la pesadez del desarrollo y ciertas vivezas de frase”<sup>795</sup>.

Sin embargo, la huella de *Azorín* puede rastrearse en algunos aspectos, además del ya señalado. El primero de ellos, la historia de amor entre Dora, la hija de Tostuera y dueña del dinero cogido por su padre, y por tanto rica, y Luis, periodista culto y sincero, pero pobre. De ahí que, cuando Dora le dice que sus padres no quieren que continúen la relación y que quieren echarlo del periódico, Luis clame: “Pero, fuera de mi pobreza, ¿qué tacha encuentran en mí para oponerse tan tenazmente?”<sup>796</sup>.

¿No advertimos en esta queja contra la concepción de la valía de un hombre en función de su poder económico una sintonía, si no exacta similitud, con la queja de don Fernando en *La fuerza del amor*?

En cuanto al éxito de la obra, razón por la que algunos críticos justifican la colaboración de *Azorín* con Muñoz Seca, por buscar lo que nuestro autor no había conseguido sobre las tablas, sí parece que la obra tuviera el éxito de público deseado, aunque con diversas reacciones y ecos, como se manifiesta en la siguiente crónica de Tomás Luceño:

<sup>794</sup> Ibidem, Acto I, págs. 10-11.

<sup>795</sup> Op. cit., [1968], vol. II, págs. 289-290.

<sup>796</sup> Acto I, pág. 36.

Las dos charlas que Federico García Sanchiz ha dado este mes en la Comedia han tenido, como las anteriores, un éxito rotundo. En las costumbres teatrales madrileñas, Sanchiz se ha abierto un lugar, con el que cuenta ya el público. Sus tardes en la Comedia atraen a un auditorio compacto y caluroso, que saborea incansablemente el verbo feliz y las brillantes imágenes de nuestro primer <<causeur>>.

Federico García Sanchiz ha ideado un recurso inagotable para servir y complacer a su público. Se ha creado un órgano periodístico: *El Clamor*, y a ese órgano lleva, regularmente, los comentarios que la actualidad le va sugiriendo en forma de noticias, anécdotas, narraciones, en broma o en serio, y siempre con brillantez y amenidad<sup>797</sup>.

Tanto Muñoz Seca como *Azorín* intuían el problema que podía causar una obra que criticara abiertamente la profesión periodística y a los críticos; y buena prueba de ello son los alegatos que uno y otro hicieron antes y después del estreno. Escribió Muñoz Seca:

Son habladurías de cómicos (...), comentadas después ligeramente por cierta persona. Yo no iba a ser tonto: no iba a atacar en una obra mía, sin venir a cuento, a una clase que para mí tiene todos mis respetos y todas mis simpatías, toda mi admiración y todo mi cariño. Y en cuanto a mi ilustre colaborador, que tantos años ha vivido del periodismo, es natural y lógico que sienta por la profesión un amor grande, un cariño profundo. No puede olvidar esto y echarlo todo a rodar por una tontería. En fin, habladurías que no tienen razón de ser, nacidas quizá de algún actor molesto por el reparto que se ha hecho de la obra...<sup>798</sup>.

A *Azorín* el estreno de *El Clamor* le supuso la expulsión de la Asociación de la Prensa, de la que era presidente José Francos Rodríguez, con el voto en contra de Manuel Machado. Atrás quedaban largos años de profesión periodística y centenares de artículos dispersos en no pocos periódicos y revistas.

---

<sup>797</sup> *Blanco y Negro*, 15 de diciembre de 1929.

<sup>798</sup> Palabras citadas por J. Montero Alonso, *Pedro Muñoz Seca*, Ediciones Españolas, Madrid, 1939, págs. 159-160.

En el estreno de *El Clamor*<sup>799</sup> en el Teatro Principal de Monóvar por la compañía Bové-Torner, José Alfonso le pidió un escrito para ser leído la misma noche del estreno, el 7 de junio de 1928, que *Azorín* le mandó. Dice así:

Dos palabras. No temáis que escriba más. La obra que vais a ver ha sido causa de mi expulsión de la Asociación de la Prensa. Se estrenó el día 2 del pasado mayo; el día 4 recibí un rescripto imperial; llevaba la fecha del 3. El papel que se me enviaba era mi expulsión de la indicada Sociedad; en el Reglamento de tal organismo se dice que podrán ser expulsados los socios cuando se hallaren en caso de indignidad; yo era, pues, separado por indigno de la comunión de los fieles. La pragmática sanción que se me enviaba, traía al pie la firma de un respetable ex-ministro liberal. Leí el aterrador documento y, como supondréis, me quedé absorto. No sabía lo que pensar -en lo cual me estaba pareciendo a algunos personajes políticos-; pronto de la abstracción sitibunda pasé al temor, y del temor di un paso hacia el espanto. Me veía desprestigiado, deshonorado, maltrecho, vagando triste por las calles, reparado conmisericordias por los ciudadanos, sin tranquilidad y sin lumbre mental -en lo cual me había de parecer también a ciertos personajes de la política-; en fin, no os puedo ponderar las angustias y desfallecimientos que el aludido ucuse imperial causó en mi aflictivo ánimo. De noche se me aparecía un fantasma pálido y de día, por doquiera veía vestiglos a plena luz y mis pensamientos eran -y torno a ciertos políticos- ingrátidos y vacuos.

¿Qué hacer para salir de esta triste situación? ¿Cómo remediar esta vagorosa y dolorosa aflicción de mi espíritu? Poco a poco me fui acostumbrando; pensé que en el mundo hay una cosa que se llama justicia; lo que creemos inexplicable, tiene su razón oculta y natural; no existe nada que no pueda ser explicado. Y así, cavilando y reflexionando, fui trayendo un poco de serenidad a mi conturbado ánimo. Todo está un tanto transformado desde la guerra; la Europa de hoy no es la Europa de hace quince años. La política, la moral, el arte han sufrido una profunda conmoción; asistimos a una transformación honda, trascendental de todos los valores; no existe nada en la vida de las naciones europeas que no esté en vías de transición. ¿Cómo la Prensa podría esquivar esta conmoción y subversión de todo? La Prensa, por el contrario, ha de ser la más interesada

---

<sup>799</sup> Esta obra “triunfó apoteósicamente en el pueblo nativo de *Azorín*, como en todas partes donde se representó”, según José Alfonso, op. cit., [1958], pág. 79.

en este movimiento, es fatal, necesario, ineludible que la misma Prensa sea discutida, examinada, analizada, juzgada, conmovida, trastornada; todo lo contrario al dogmatismo intransigente e infecundo, es lo que a la Prensa conviene para su vida y renovación. El silencio y el falso y mísero respeto, quédense para el antiguo Santo Oficio. La Prensa es discusión libre, atrevida y fecunda, y todo periodista o periódico que vaya contra este sagrado e intangible principio, labora, acaso con nobleza y buena fe, contra la Prensa misma.

Y esta es la justicia de que yo hablaba al principio, y este ha sido el consuelo que he tenido, al cabo, en las horas de angustia mortal que el fatalismo rescripto de expulsión me hizo pasar.

Ahora, queridos amigos, a vosotros tan tolerantes, tan liberales de corazón, las más efusivas, sinceras gracias. La riqueza ha creado en esta ciudad de tradiciones liberales, enemiga de dogmatismos, un ambiente de finura y de cortesía que cautiva. Cautivo me tenéis y me tendréis siempre - espiritualmente- en la limpia y blanca ciudad que desde lo alto atalaya graciosa el valle. *Azorín*<sup>800</sup>.

---

<sup>800</sup> Ibidem, págs. 79-80.





### 3.12. Obras anunciadas y no publicadas

*Azorín*, a lo largo de su carrera, dio publicidad a algunas comedias que tenía escritas, o que pensaba escribir, pero que, por desgracia, no han llegado hasta nosotros. En cualquier caso, fueran realidad o un mero proyecto de nuestro autor, significan la importancia e interés con que *Azorín* se enfrentó al género teatral. Por otro lado, también en su prosa el autor alicantino anunció títulos que nunca verían la luz, casi como un carácter más de su personalidad literaria, pues, como indica F. Sáinz de Bujanda:

Desde los primeros folletos, publicados a fines del pasado siglo, hasta las obras postreras, *Azorín* no dejó de anunciar la preparación de libros, cuyos títulos ofrecía en los que iba dando a la stampa. Revela este fenómeno que nuestro escritor, en tenso e ininterrumpido esfuerzo de creación literaria, abrigaba la esperanza de poder tratar una pluralidad de temas que embargaban su espíritu. Muchos de sus ofrecimientos quedaron puntual y escrupulosamente cumplidos. Otros quedaron en puro proyecto<sup>801</sup>.

Una vez aparecida *Judit*, la más citada de éstas es tal vez *Ifach*.

#### *Ifach*

La primera noticia que tenemos sobre *Ifach* la da Guillermo Díaz-Plaja, quien asegura lo siguiente: “Sabemos que *Azorín* tiene otra producción inédita para el teatro: *Ifach*”<sup>802</sup>.

---

<sup>801</sup> Op. cit., [1974], pág. 247.

<sup>802</sup> Op. cit., [1936], pág. 66, en nota.

A partir de aquí, la crítica pensó que era otra obra de las anunciadas pero nunca publicadas, y el título cayó en el olvido, en consonancia con la poca atención que ha merecido el teatro de *Azorín*.

Sin embargo, la situación cambia tras las investigaciones de E. Inman Fox. El crítico norteamericano señala el hecho de que *Azorín* publicó un <<Prólogo a Ifach>> en *Luz* el 30 de marzo de 1933, y que, una vez leído, su conclusión es que tal obra “sí se estrenó, pero bajo otro título: *Farsa docente*”<sup>803</sup>. De hecho, continúa, tal “sospecha fue confirmada por el mismo *Azorín* durante una de nuestras conversaciones de hace varios años”<sup>804</sup>. En esa entrevista entre *Azorín* e Inman Fox, dice éste cómo le contó Azorín que “cambió el tercer acto entre el estreno de *Farsa docente* y su publicación en el semanario *Fantasía*, el 18 de marzo de 1945”<sup>805</sup>.

Lo que predica esta obra es que la única solución para el ser humano sería la evasión, es decir, “un estetizante <<no querer saber nada>> de lo que, en realidad, pasa”<sup>806</sup>.

Por ello, remitimos al estudio de *Farsa docente*.

## *Maleficio*

Otra de las obras anunciadas por nuestro autor es *Maleficio*. En la famosa entrevista con Ramón Martínez de la Riva<sup>807</sup>, nuestro autor asegura lo siguiente: “Tengo terminada también una obra titulada *Maleficio*, para la compañía Alba-Bonafé, y dos obras a punto de terminar: *La casa encantada* y *Comedia del arte*...”.

Evidentemente, *Comedia del arte* se publica y estrena un año después; y en cuanto a *La casa encantada*, debe referirse a *Cervantes o La casa encantada*, que sin embargo no publica hasta 1931, más de cuatro años después, aunque según sus palabras y el orden en que la coloca parece que sería anterior a *Comedia del arte*.

---

<sup>803</sup> Op. cit., [1968], pág. 383.

<sup>804</sup> Op. cit., [1968], pág. 386.

<sup>805</sup> Op. cit., [1968], pág. 387, en nota.

<sup>806</sup> E. Inman Fox, op. cit., [1968], pág. 388.

<sup>807</sup> *Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926.

Ahora bien, lo que nos interesa ahora es ésa que titula *Maleficio*, y que no tenemos. Sin embargo, ya podemos adelantar que nuestra opinión es que se refiere a *Brandy, mucho brandy*. Y esto por lo que sigue.

Aunque asegura nuestro autor que tal comedia es para la compañía Alba-Bonafé, y *Brandy, mucho brandy* la estrenó la compañía de Manuel París, hay algunos datos que nos llevan a identificar ambas como la misma.

En primer lugar, tenemos la proximidad de fechas. Si esta entrevista data de finales de diciembre de 1926, la obra *Brandy, mucho brandy* se estrenó en marzo de 1927. Por otro lado, nuestro autor gusta tanto en *Old Spain!* como en *Brandy, mucho brandy* de utilizar el título como parte escrita de la obra, de tal modo que se repite por uno o más personajes el latiguillo. Además, si atendemos al valor y esencia de la obra veremos cómo en realidad las tres condiciones impuestas para tener el dinero son un “maleficio”.

Pero vayamos a la obra. Dice míster Fog que el tío rico muerto “tenía (...) maleficio”<sup>808</sup>; y a partir de aquí la palabra “maleficio” se repite inmediatamente siete veces más. De hecho, tal palabra nos da la clave de la obra, ya que el presunto maleficio del tío rico consistía en que: “Nadie quería estar a su lado”<sup>809</sup>, excepto míster Fog, y esto gracias al “brandy, mucho brandy”. Es decir, el tío rico consigue la felicidad económica, pero nadie puede estar a su lado, salvo un hombre que ha de beber para soportarlo.

Como en otras ocasiones, parece que *Azorín* quiere darnos a entender de una forma más o menos implícita que la bonanza económica, los bienes materiales, el dinero, en definitiva, no trae la felicidad, sino que es fatal, maléfico:

DON COSME.- Sí, nadie diría que este retrato es de un hombre tan..., tan fatal.

DOÑA DOROTEA.- ¡Jesús! Si tuviera maleficio.

DON COSME.- En último resultado..., ¡brandy, mucho brandy!<sup>810</sup>.

---

<sup>808</sup> Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 940.

<sup>809</sup> Ibidem, Acto I, pág. 940.

<sup>810</sup> Ibidem, Acto I, pág. 941.

### *Vida parlamentaria*

Que nosotros conozcamos, sólo disponemos de una referencia a este título, ya señalada anteriormente. La cita pertenece a José García Mercadal, que asegura cómo nuestro autor, mientras fue miembro del Parlamento y en la época en la que defendió a Unamuno del ataque de un conservador, “estaba escribiendo una comedia titulada *Vida parlamentaria*, pero al intimar con La Cierva, la comedia quedó ahogada en las negras profundidades de su tintero, librándose tal vez de un fracaso teatral ruidoso”<sup>811</sup>.

---

<sup>811</sup> Op. cit., [1967], pág. 66. Por otro lado, como señala Ernesto Capdevielle, podríamos citar todavía dos obras más, *Santa Teresa* y *Unas horas*. De la primera tenemos noticia en una entrevista de nuestro autor con *Trivelin*, en *ABC*, <<Una hora de ensayo. Con *Azorín*, en el Fuencarral>>, el 10 de noviembre de 1927, donde *Azorín* nos informa sobre su intención de escribirla para la actriz Lola Membrives. De la segunda, un autor anónimo se refiere a ella en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* de 1 de febrero de 1928, <<1928. ¿Qué preparan nuestros escritores?>> (*Teatro poético contemporáneo: temas y lenguajes de la obra dramática de Azorín y Pedro Salinas*, 2 vols. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, septiembre de 1993. Tesis inédita).

## Capítulo 4. Análisis de su teatro

Una vez analizados la teoría dramática y los dramas escritos por nuestro autor, pasemos a continuación a contemplar el teatro de *Azorín* en su conjunto, atendiendo a los elementos comunes que lo forman, así como a diferentes problemas que ha originado y a la adecuación entre teoría y práctica.

El estudio de nuestro trabajo se basa principalmente en dos vías: la primera tiene que ver con el propio teatro escrito, esto es, su estructura, temas, personajes, evolución, etc.; la segunda haría referencia a la proyección de ese teatro como forma de entender el hecho teatral, e incluso el mundo.

Junto a esto, hemos de plantearnos igualmente la pregunta de por qué *Azorín* sólo escribió teatro original fundamentalmente en unos años concretos, ya que su dedicación e interés por lo dramático se extiende desde esa primera obrita que él mismo nos confiesa haber escrito a los ocho años hasta ese último artículo dedicado al teatro en 1962, el antepenúltimo de su carrera literaria; y entre ambos, como ya hemos visto, traducciones y multitud de escritos y comentarios dedicados al arte de Talía.

Efectivamente, la mayor parte de su obra dramática original está escrita entre los años 1925 y 1936<sup>812</sup>, años de influencia de las teorías ortegianas respecto a la tan célebre deshumanización del arte; años también en los que algunos autores tratan de buscar una nueva fórmula escénica fuera del naturalismo benaventino, y en consonancia con las nuevas y fructíferas corrientes europeas (desde Stanislavsky hasta Cocteau, etc.); no sólo se trata, en realidad, de dar contenido a un teatro que quiere ser expresión de una nueva forma de pensamiento en una nueva sociedad, sino que se busca sobre todo una técnica dramática que se ajuste armónicamente a tales conceptos. No olvidemos que esto, años después, dará lugar al teatro de Brecht, Ionesco, Adamov, etc. Y tampoco podemos olvidar que este papel anticipador lo ve nuestro *Azorín*<sup>813</sup>.

---

<sup>812</sup> En menos años, si aceptamos las razones dadas, no en su totalidad expuestas, por Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla en la <<Introducción>> de la edición de *Judit*: "Razones de índole diversa nos llevan a suponer que *Azorín* escribió la mayor parte de sus obras dramáticas desde finales de 1925 hasta 1928, fecha tras la que vuelve a dedicarse a la narrativa, aunque siga estrenando y retocando algunos textos teatrales ya redactados, o al menos planificados, con anterioridad" (op. cit., [1993], págs. 38-39).

<sup>813</sup> Ver Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957.

Por otro lado, según hemos ido comprobando al estudiar las distintas obras que escribió, podríamos hablar no de un corpus homogéneo del teatro de *Azorín*, el que comprendería los años antes señalados, más algunas obras que no participarían plenamente de su sentir dramático, como *La fuerza del amor*, sino de un intento primero que, sin fructificar plenamente, ofrece ya algunas características de lo que posteriormente será su teatro, cuya nota más esencial es la de su unidad, aunque presente, como es obvio, diversas diferencias. Esto nos llevaría a matizar el concepto de evolución en el teatro de *Azorín*, que comportaría en parte una ruptura o discontinuidad entre esa primera obra y el resto de su teatro, si bien, debido a la importancia de algunas de las características de *La fuerza del amor* que se mantienen en su teatro posterior, creemos que sería más conveniente hablar de un nuevo planteamiento de hacer teatro en los años 20, en gran parte motivado por las nuevas ideas dramáticas que aparecen en el contexto europeo.

El alto número de sus artículos dedicados al teatro antes de 1925<sup>814</sup>, además de sus múltiples comentarios sobre el arte dramático, ya comentados, en diferentes obras, refuerzan nuestra idea sobre la preocupación y dedicación de nuestro autor por el mundo escénico y también que podamos hablar de continuidad en sus ideas dramáticas y de cierta evolución en su teatro.

Es cierto que, con el tiempo, *Azorín* desechará algunas de las particulares características de su primer drama, como la llamada arqueología formal; pero, del mismo modo que en su credo teórico algunas de sus ideas iniciales persisten, actualizadas o no, con los años, también algunos de los hallazgos de *La fuerza del amor* tendrán su continuidad, matizada o no, en su teatro posterior, como hemos visto y veremos al analizar las características de su teatro; citemos, por ejemplo, la figura del gracioso, la inspiración libresca, el pasado literario como fuente de inspiración, etc.

---

<sup>814</sup> Que conozcamos, 154 artículos sobre teatro entre 1892 y 1924. Véase el Apéndice 1º.

#### 4.1. Evolución

Si atendemos única y exclusivamente al teatro original escrito por *Azorín*, la evolución de su obra arrancaría en 1901, con *La fuerza del amor*, y acabaría, con el estreno de *Farsa docente*, en 1942, con la particularidad ya comentada de un paréntesis de 24 años entre la primera comedia y la siguiente, *Judit*. A partir de entonces comienza para la crítica un período de escritura dramática original en el que “se aparta por completo de aquel modelo frío de *La fuerza del amor*. La discreción literaria del maestro ha rectificado su primera inclinación; ha rectificado, no una, sino varias veces. Se puede decir que todavía anda desconcertado, sin encontrar la senda salvadora, por estos anfractuados vericuetos teatrales”<sup>815</sup>.

Por otro lado, la crítica que se ha ocupado del tema defiende que, a diferencia de lo que ocurre con la novela, por ejemplo, la evolución del teatro de *Azorín* en el decenio que ocupa la mayor parte de sus obras no implica una renovación, una evolución de su obra anterior, puesto que no la hay, de ahí que nuestro autor, se argumenta, no trató de renovarse a sí mismo, “sino de renovar el concepto y las técnicas del teatro”<sup>816</sup>.

Esto, en realidad, implica dos cosas importantes: en primer lugar, dejar fuera *La fuerza del amor*, como cosa casi ajena a su producción dramática; y, en segundo lugar, contemplar el teatro de *Azorín* como un todo unitario que sucede en unos años concretos, dentro además de un ambiente renovador, de vanguardia. Se negaría así, además, como una peculiaridad más de su teatro, una evolución de su obra dramática, pues ésta quedaría encuadrada en un período de tiempo tan breve que impediría situar sus comedias en un proceso temporal de la suficiente entidad como para analizarlo con el deseado rigor.

Por ello, la conclusión de la crítica es negar, de forma velada o no, la idea de una evolución del teatro azoriniano, puesto que todo él surge en unos años concretos y determinados por un ambiente general de vanguardia, a lo que habría que añadir los diferentes juicios sobre si *Azorín* utiliza lo vanguardista en estos años por sentirlo o por

---

<sup>815</sup> Antonio Montoro, op. cit., [1953], pág. 214.

<sup>816</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 120.

una adscripción oportunista a las nuevas modas, como se le ha recriminado en ocasiones. Recordemos que son éstos los años en que las vanguardias, con el surrealismo en todo su apogeo, triunfan, y la llamada *Generación del 27* empieza a dar ya sus primeros frutos. En este sentido, escribe Francisco Aranda:

No es sorprendente que, pasados los años (...), *Azorín*, que siempre fue un oportunista, proclamara su adhesión al surrealismo, aunque nadie lo tomase demasiado en serio, ante la poca solidez de su propuesta<sup>817</sup>.

Aunque no todos enjuician de igual modo el uso que nuestro autor hace de los nuevos movimientos, como ocurre con su gran amigo Ramón Pérez de Ayala:

Es para mí evidente que la supuesta evolución de *Azorín* hacia las más nuevas maneras literarias (...), así como su declarada afición hacia los escritores mozos, señaladamente los más aventureros de singularidad o renovación, es en absoluto natural y sincera, que no afectada ni interesada, como algunos maliciosos simulan presumir<sup>818</sup>.

En cualquier caso, lo evidente para la crítica es que no existe una evolución del teatro de *Azorín*, sino un intento de renovación del teatro español de la época dentro de una renovación más general propiciada y defendida por los movimientos de vanguardia, fundamentalmente por el surrealismo.

No obstante, nosotros creemos que sí se puede hablar de una evolución de su teatro, y que para una mejor comprensión de la misma resulta necesario atender también a su teoría dramática y a sus traducciones teatrales, ya que

La presencia muy temprana en sus artículos de entresiglos de autores como Maeterlinck, Evreinoff, Pirandello, Lenormand, entre otros, y de sus reflexiones sobre el teatro finisecular europeo (Sardou, Antoine, Becque, por ejemplo), ponen de manifiesto no sólo la preocupación teatral de *Azorín*, sino también el talante crítico desde el que afronta la lectura de las

---

<sup>817</sup> *El surrealismo español*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981, pág. 21.

<sup>818</sup> Op. cit., [1964], pág. 154.



propuestas dramáticas de esos autores. Desde este punto de vista no resultará extraño que su visión del teatro español responda, precisamente, a su relación con el que se hacía en Europa. La idea de que el teatro de Echegaray (...) está definitivamente superado, y de que el teatro de Benavente es el exponente más firme de las tendencias del teatro naturalista, siendo su obra en lo teatral lo que la de Pío Baroja en la novela, se van desgranando en un buen número de artículos publicados desde los finales del siglo pasado hasta los primeros años veinte<sup>819</sup>.

Lo que no quiere decir, en absoluto, que *Azorín* no trate de renovar el teatro español dentro del ambiente de la España de los años 20 y 30, como se apunta anteriormente. El problema es que tal deseo de renovación no es exclusivo de este período. Ello exige atender a *La fuerza del amor* como un primer intento de renovación del teatro español, y atender igualmente a sus escritos teóricos, pues sólo de este modo podremos comprender y situar su teatro original escrito a partir de 1925 dentro de una idea más amplia, tanto en el tiempo como en lo ideológico, de renovación generalizada. Que *Azorín* intenta aprovechar la idea de vanguardia en los años 20 para tratar de reformar el teatro español es tan cierto como que tal deseo lo había experimentado ya años atrás, incluso desde aquellos *folletos* de juventud, luego desechados en parte, “de cuyos pensamientos fundamentales se ha apartado, si bien alimentándose de ellos a lo largo de la vida”<sup>820</sup>.

De ahí que nos resulte imprescindible comprobar tanto las semejanzas y diferencias entre *La fuerza del amor* y sus obras posteriores como atender a los juicios y comentarios de toda su teoría teatral escrita antes de la década de los 20.

Señalemos, pues, en principio que es cierto que nuestro autor se une a los intentos de renovación que se suceden desde mitad de los años 20; pero añadamos seguidamente que el interés de nuestro autor por la nueva literatura, por los nuevos derroteros que el arte inicia, no es nada nuevo en el autor monovero, que, desde sus primeros escritos, ve en la renovación constante del arte su seña de identidad más definitoria, unida dicha renovación tanto a la tradición como a la literatura extranjera.

---

<sup>819</sup> Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, op. cit., [1993], págs. 12-13.

<sup>820</sup> W. Mulertt, op. cit., [1930], pág. 49.

Ya hemos visto cómo esa misma crítica reconoce que nuestro autor estuvo atento a todo lo nuevo, ya desde sus primeros textos. Si en los años 20 lo está de lo surrealista, al principio de su carrera literaria lo está del Naturalismo, y poco después, de lo simbolista, donde habría que situar su traducción de *La intrusa*, de Maeterlinck. Lo que sucede en los años 20 no es más que una evolución en el análisis que *Azorín* realiza del hecho teatral en toda Europa, pues en tales momentos podemos observar

a través de los textos azorinianos de crítica teatral un cambio en su análisis de la situación del teatro en España. La constante evolución de las artes escénicas ha puesto en contacto a nuestro crítico con las propuestas dramáticas más avanzadas del teatro europeo, propuestas que en España consiguen, a pesar de que entre autores y críticos se comenten y discutan, una escasa plasmación sobre los escenarios<sup>821</sup>.

Evolución en su análisis como evolución en su teatro original, pues si a sus juicios críticos une nuestro autor en los años 20 propuestas concretas, teatro original, lo mismo hace con las ideas naturalistas, escribiendo *La fuerza del amor*.

Por tanto, si su teatro original se presenta dilatado en el tiempo, como su teatro teórico, esto es, su teoría teatral, y ambos muestran caracteres comunes y diferenciadores, fruto sin duda del devenir temporal y artístico, parece lógico pensar que existe, en mayor o menor medida, una evolución tanto de su teatro como del pensamiento que lo forma y crea.

Comencemos, entonces, con su primera obra, *La crítica literaria en España*, de 1893. En este discurso, *Azorín* expresa su intención de escribir una historia crítica del teatro español, y señala ya su retraso<sup>822</sup> y poca importancia con respecto al resto del teatro continental, abogando por la necesidad ineludible de su reforma, en consonancia con la idea del progreso, que todo arte y sociedad ha de experimentar siempre en su devenir temporal, ideas que se repetirán constantemente a lo largo de su obra. En el artículo <<El porvenir del teatro>>, aparecido en *ABC* el 22 de octubre de 1926, arenga

<sup>821</sup> Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, op. cit., [1993], pág. 13.

<sup>822</sup> En *Buscapiés*, de 1894, el joven Martínez Ruiz, firmando como *Ahrimán*, dirá que España es “la nación más atrasada de Europa” (*O. C.*, I, pág. 61).

el escritor monovero a los nuevos autores para animarlos a tomar parte activa de la “empresa necesaria de renovar el arte escénico. A los escritores jóvenes toca esa obra; si en la novela y en la poesía lírica han entrado ya con ímpetu innovadores, entren también en el teatro”<sup>823</sup>.

Tal idea la señala certeramente F. Ruiz Ramón:

Atento a los últimos movimientos estéticos del teatro extranjero (...), *Azorín* afirma una y otra vez la necesidad de romper con el inmovilismo de la escena española, transformando no sólo la temática y la técnica de la obra dramática, sino la estructura total del espectáculo teatral<sup>824</sup>.

Por tanto, una primera idea clave, que no podemos nunca olvidar, es que nuestro autor, desde su primer texto, aboga por una transformación y renovación tanto del arte como de la sociedad, por lo que la idea de renovación teatral que defiende en los años 20 no es nueva, por más que los tiempos e inquietudes sí lo sean y, por ende, también la forma de renovación.

Además, tal idea de renovación ha de ir ligada a impulsos de lo extranjero, de la estética naturalista en un primer momento, y de la vanguardia después. Pero la idea permanece. Si en los años 20 defiende las traducciones de obras extranjeras como una labor necesaria e imprescindible, traduciendo él mismo algunas obras, como las ya señaladas de Evreinoff y Gantillon, y defendiendo desde la teoría tal actitud: “Vengan traducciones, y comparemos lo que se está ya haciendo fuera de casa con lo que aquí se hace todavía”<sup>825</sup>; tal defensa la manifiesta desde sus primeros escritos, también traduciendo él mismo alguna obra, como la mencionada *La intrusa*, de Maeterlinck, en 1896, e igualmente desde sus escritos teóricos, amén de múltiples comentarios sobre diversos autores y obras extranjeras, dándolos a conocer en nuestro país e instando a otros autores y público en general a unirse a la empresa de renovación. En este sentido, su labor como crítico ha sido alabada no sólo por aquéllos que lo defienden, sino

---

<sup>823</sup> *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 97.

<sup>824</sup> Op. cit., [1981], pág. 162.

<sup>825</sup> <<La revolución teatral>>, *ABC*, 28 de noviembre de 1929, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 138.

también por aquéllos que lo han atacado, incidiendo en el hecho de considerar su labor crítica literaria como una empresa de importancia relevante.

*Azorín* siempre creyó en una renovación de lo patrio a partir de nuestra propia tradición y de la literatura foránea<sup>826</sup>, por lo que su adscripción a las diferentes estéticas depende no tanto de una cuestión de modas como del propio contexto histórico y cultural del momento.

Por esto, si nuestro autor comienza a escribir cuando la estética naturalista invade los escenarios de toda Europa, es lógico que, en un primer momento, el primer movimiento que cree necesario implantar es el Naturalismo; y así escribe en su citada primera obra, *La crítica literaria en España*:

¡El arte ciencia! ¡Ah, señores! Una gran revolución se está preparando en la literatura europea; estamos abocados a una gran alborada del espíritu humano... ¿Quién será el Mesías de la nueva doctrina artística?

Contentémonos con saber quién es el Bautista, quién es el precursor:  
Emilio Zola<sup>827</sup>.

Resulta por ello muy significativo que su primera obra de teatro, *La fuerza del amor*, presente algunos caracteres muy relacionados con el movimiento citado, como los ya vistos del detallismo extremo; el intento de copia minuciosa de ambientes y personajes; la crítica a un materialismo simbolizado en el dinero y el poder, oponiendo el amor y el espíritu como único medio de acabar con las injusticias; o la esmerada escenografía del texto dramático, que se relaciona con el poco cuidado que tal elemento teatral había tenido en los escenarios españoles a lo largo del siglo XIX y que, a partir del Naturalismo, Simbolismo y los nuevos modos de concebir y hacer teatro en el siglo XX, cobrará cada vez una importancia mayor: “La escenografía (...) no había sido en ningún momento objeto de atención por parte de los artistas españoles”<sup>828</sup>.

---

<sup>826</sup> Tanto es así que él mismo reconoció la importancia de la literatura extranjera en su quehacer artístico, al afirmar: “Con la lectura de los libros extranjeros aprendí una cosa esencial: la de que toda literatura, sea poema, novela o drama, no puede subsistir si no se apoya en una base auténtica y sólida de realidad” (*Valencia*, en *O. C.*, VI, pág. 121).

<sup>827</sup> *O. C.*, I, pág. 25.

<sup>828</sup> Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991, pág. 194.

Además, es un intento de renovación que profundiza en su idea, ya manifestada, de tener en consideración la propia tradición española. Recordemos sus comentarios sobre Tamayo y Baus y esa defensa y deseo de volver a la tradición dramática española, es decir, al teatro del siglo XVII, época en la que se desarrolla *La fuerza del amor*. Así, el punto de partida teatral de nuestro autor, de acuerdo con las fechas en que surge, hay que situarlo en la estética naturalista. En este sentido, *Azorín* continúa ocupándose de diversos aspectos teatrales en sus siguientes obras, *Buscapiés*, *Moratín*, etc.

Pero atento a todo lo que va surgiendo en el campo del arte, *Azorín* no sólo conoce y da a conocer<sup>829</sup> a Ibsen, Strindberg, etc., también a Maeterlinck, Lenormand, Cocteau, Pirandello y a cuantos nuevos autores van apareciendo en los escenarios europeos.

Es decir, *Azorín* no intenta renovar el teatro español, ni desde la teoría ni desde la práctica, exclusivamente en los años 20, aunque sean éstos los más fructíferos en cuanto a número de obras originales; antes bien, *Azorín*, en esos años, no hace sino continuar una labor iniciada años atrás, con sus primeros escritos sobre teatro, con su primera traducción y con su primer drama original, *La fuerza del amor*.

Los elementos nuevos que aparecen en el teatro de *Azorín* de los años 20 y que nos permiten hablar, por tanto, de una evolución de su quehacer dramático, aunque maticemos el concepto de evolución, como antes apuntamos, se refieren fundamentalmente al llamado antirrealismo, en el sentido no de negar la realidad, sino de romper la lógica para buscar una nueva realidad menos evidente y más profunda, muy vinculado a las teorías freudianas y ese desvanecerse con que lo definió G. Díaz-Plaja, "que consiste en tomar este punto de partida para evadirse y montar en el aire su sueño suprarreal. Entonces la cosa material desaparece, fluye hacia dentro, se desvanece, se diluye"<sup>830</sup>. Recordemos, por ejemplo, el <<Prólogo>> a *Angelita*, en el que *Azorín* nos dice cómo

---

<sup>829</sup> En realidad, sólo con hojear algunos de sus artículos teatrales nos daremos cuenta de la preocupación que manifiesta a este respecto y del deseo de dar a conocer no sólo a los grandes autores y hombres de teatro de la escena europea, sino muy especialmente sus ideas, su credo dramático, los problemas diversos a los que se enfrentan. Sirva como ejemplo el artículo <<Opiniones de Gastón Baty>>, *ABC*, 2 de junio de 1927, recogido posteriormente en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX.

<sup>830</sup> Op. cit., [1936], pág. 39.

De la realidad espacial y temporal en que vive el autor, salto a la realidad espacial y temporal de la obra. Abandono de la realidad real; liberación gratísima; respirar amplio; descanso. El tiempo y el espacio reales han quedado allá lejos, perdidos en la bruma de la conciencia<sup>831</sup>.

O la <<Autocrítica>> inserta en *ABC* el 17 de marzo de 1927, horas antes del estreno de *Brandy, mucho brandy*, en la que Azorín declara que el “teatro moderno es antirrealista”, para añadir: “El teatro de ahora es superrealista; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealdad”<sup>832</sup>. Palabras que corrobora la propia protagonista, Laura, cuando duda sobre la realidad que la rodea:

¿Vivir? ¿Soñar? (...) ¿Estamos viviendo o soñando? ¿Es lo que gustamos un sueño o es la realidad de la vida? (...) Sí; deseamos saber si somos o no víctimas de un engaño, si soñamos o no (...). Y todo se desliza, huye, se pierde en la lejanía. En la lejanía del tiempo y del espacio. ¿No podemos saber si dormimos! ¿Son ineficaces todos nuestros desesperados esfuerzos para salir del sueño! Cansados, rendidos de la terrible lucha, caemos otra vez en la sima profunda. Y nuestra conciencia se pierde en el no ser (...) ¡Dios mío! ¿No saber cuál es la realidad, la verdadera realidad! ¿Lo es el sueño? ¿Lo es la vida despierta? Ilusión, imagen fugitiva, eternidad...<sup>833</sup>

Otra de las características que definen el teatro de nuestro autor de los años 20 es la importancia dada al diálogo, y, en relación con esto, la llamada “antiescenografía”. Ya hemos hablado sobre lo dicho por nuestro autor respecto a la importancia capital que concede al diálogo teatral, donde se ha de resumir todo lo acontecido, incluyendo la propia escenografía, lo que presenta un avance importante respecto a *La fuerza del amor*, aunque no siempre nuestro autor es capaz de desasirse de tal elemento del <<Texto espectacular>>. De hecho, los juegos escenográficos, además de contener

---

<sup>831</sup> *O. C.*, V, pág. 447.

<sup>832</sup> *O. C.*, IV, pág. 923.

<sup>833</sup> Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 966.

ciertos aspectos idealistas y simbolistas<sup>834</sup>, cobran especial relevancia en obras como *Brandy, mucho brandy*, donde diferentes tipos de luz le sirven para acentuar ambientes de irrealidad; en *Doctor Death, de 3 a 5*; en *Cervantes o La casa encantada* o *La guerrilla*, como veremos más detenidamente al analizar las características del teatro de Azorín.

Añadamos también la importancia que cobra en el teatro vanguardista de nuestro autor la llamada acción interior, que se convierte en uno de los elementos generadores de su teatro, y que explica acertadamente la idea azoriniana de que lo externo es sólo un traje con que vestir la esencia de las cosas; aunque tal idea la encontramos en obras como *Old Spain!* o *Brandy, mucho brandy*, tal vez sea en *Angelita* donde adquiere una mayor intensidad, pues el viaje del personaje de Angelita a través del tiempo es, en realidad, un viaje interior hacia lo que es su esencia como persona, de ahí que ella misma, cuando se le aparecen tres posibles Ángeles, responda: “La acción está dentro de nosotros”<sup>835</sup>.

Azorín presenta, pues, en su teatro original la evolución de un intento y un deseo, compartido por otros autores de la época: el intento y el deseo por aproximar nuestro teatro a los diferentes cambios y transformaciones que sufre el resto del teatro europeo desde la corriente naturalista hasta el surrealismo; y en tal proceso nuestro autor, que acabó escribiendo una historia de nuestro teatro<sup>836</sup>, ve en el progreso –un progreso humanitario, maticemos, como defiende en *Judit* o en *Old Spain!*– el único modo de ser y pertenecer a su tiempo, progreso que no sólo se produce por una revisión de la tradición sino también por la influencia de lo de afuera.

Sin embargo, las diferencias y, muy especialmente, el tiempo transcurrido entre *La fuerza del amor* y el resto de su teatro nos obliga a matizar, como ya hemos señalado, el concepto de evolución, que nos llevaría, en líneas generales, a considerar

---

<sup>834</sup> “Frente a las exigencias de la convención naturalista, postula [ahora Azorín] la simplificación, la estilización del ámbito físico en el que se desarrolla el espectáculo. Este postulado representa un proceso de desnudez ambiental que favorezca la creación de un espacio en el que pueda desarrollarse adecuadamente la nueva realidad dibujada desde los principios del superrealismo” (Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, op. cit., [1993], pág. 33).

<sup>835</sup> Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, V, pág. 497.

<sup>836</sup> De hecho, no hay nada que escape a sus juicios, por lo que se ha dicho muchas veces que, con su labor crítica, Azorín “ha compuesto una verdadera Historia de la literatura española, acaso la más importante de cuantas han sido escritas en nuestro tiempo” (Luis S. Granjel, op. cit., [1958], pág. 202).

dentro del teatro de *Azorín* dos planteamientos de su escritura dramática. En ambos, no obstante, aparecen, según hemos ido analizando en nuestro trabajo, elementos comunes de la suficiente entidad como para poder hablar de un teatro unitario. Los elementos de ruptura tendrían que ver, fundamentalmente, con dos aspectos: el primero de ellos, el agotamiento de la fórmula naturalista, que lleva a nuestro autor a abandonar, por estar ya superado en el devenir artístico, la pretensión de poner sobre los escenarios reflejos fieles y minuciosos de la realidad, atendiendo sobre todo a su verdad física, que exige en *La fuerza del amor* un estudio riguroso tanto del tiempo como de la literatura clásica, un detallismo exagerado para reflejar con toda fidelidad el tiempo y el espacio tratados, un ejercicio de arqueología que diera verismo a lo ocurrido en la escena y también, de manera especial, el abandono de una convención teatral excesivamente vinculada a un concepto de mimesis tal que obliga al espectador a aceptar la realidad teatral como un trozo de verdad, según la terminología naturalista, ayudándose de conceptos como la cuarta pared, etc. *Azorín*, con posterioridad, huirá de esta visión dramática y abogará por un teatro que no pretenda confundir al público respecto de lo que está viendo; de ahí su idea, ya en los años 20, de iluminar la sala, de utilizar prólogos escénicos y, en general, de defender lo antirrealista como elemento generador de lo teatral, apoyado en la luminotecnia, en un lenguaje que, al igual que las imágenes en el cine, potencie el proceso interior tanto de la acción como de los personajes, y el uso de algunos recursos que, aunque nos parezcan hoy elementales, no eran usados en la época sobre nuestras tablas y además servían a nuestro autor para representar estados íntimos de sus personajes. Nos referimos, ya lo hemos analizado al estudiar sus obras, al uso de las luces para simbolizar estados de ánimo en *Brandy, mucho brandy*, o al uso de elementos mágicos como el anillo en *Angelita* y el elixir en *Cervantes o La casa encantada*.

Por todo ello, nos parece que la evolución del teatro de *Azorín* ha de significar, por un lado, diversos planteamientos que son coincidentes con movimientos de renovación y ruptura en el teatro europeo, fundamentalmente los movimientos naturalista y surrealista -vanguardista en general, si se prefiere-; y, por otro lado, contemplar sus diferentes propuestas escénicas como la realización práctica de unas ideas defendidas con pasión y conocimiento. El resultado final de su teatro original, que



no acaba por formar un corpus de gran entidad, ni puede hacernos obviar los planteamientos desde el que surge ni tampoco olvidar la importancia e interés innegable de su intento.



## 4.2. Temas e inquietudes fundamentales

Los temas más importantes en el teatro de *Azorín*, sin entrar a considerar por el momento otros muy recurrentes en el resto de su obra, como el paisaje o la historia, son, sin duda, la felicidad, el tiempo y la muerte. En realidad, podríamos casi referirnos exclusivamente al tema de la felicidad, pues es ella, el deseo de alcanzarla, lo que mueve la mayor parte del teatro de nuestro autor, cuyos protagonistas, en su afán único por conseguirla, determinan tanto su mundo exterior<sup>837</sup> como interior<sup>838</sup>; tiempo y muerte serían, en parte, conceptos que vendrían a oponerse a la consecución de la felicidad, del mismo modo que se oponen también, en otros casos, la falta de dinero o la guerra.

Sin embargo, tiempo -y muy relacionado con él, el espacio- y muerte presentan en la obra del autor levantino una entidad fundamental y lo suficientemente importante como para situarlos junto al tema de la felicidad en una primera definición del teatro azoriniano.

Estos tres grandes temas presentan ya desde su inicio, sin embargo, un grave problema teatral, ya que son, evidentemente, “problemas dramáticos de trascendencia pero que, a excepción de la muerte, se quedan en teóricos planteamientos sin profundización en su exposición ni fuerza dramática en su desarrollo”<sup>839</sup>.

Pero pasemos a continuación a exponer uno por uno estos tres temas y comprobar por qué aseguramos que son felicidad, tiempo y muerte, y no otros, los temas que conforman de forma fundamental el teatro de nuestro autor.

El tema de la felicidad podemos decir que arranca de una de las influencias más importantes que recibe *Azorín* de un dramaturgo y teórico del teatro, Nicolás Evreinoff, de quien traducirá en 1928 su obra *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*.

---

<sup>837</sup> Pensemos en el dinero que ansían los personajes de *Old Spain!* para arreglar y mejorar determinadas cosas, como la iglesia; o para tener una vida más cómoda, como sucede en *Brandy, mucho brandy*; o el deseo de que acabe la confrontación bélica, en *La guerrilla*; etc.

<sup>838</sup> Recordemos los sueños de Laura, en *Brandy, mucho brandy*, y de Angelita, en la obra homónima, etc.; como confiesa Leonor, en *La arañita en el espejo*: “Y, mira, soy feliz, casi soy feliz. ¿No he realizado ya mi ensueño?” (*O. C.*, IV, pág. 1042).

<sup>839</sup> Luciano García Lorenzo, op. cit., [1975], pág. 56.

Empero, no seríamos justos si achacáramos del todo al autor de origen ruso la importancia que nuestro autor concede a la felicidad. De hecho, como señala Gonzalo Torrente Ballester: “La felicidad es el tema central de nuestro teatro moderno en una de sus vetas más afortunadas y celebradas”<sup>840</sup>.

En cualquier caso, lo que sí resulta evidente es la importancia que *Azorín* concede al tema, especialmente en su teatro, puesto que en el resto de su obra, aunque aparece, en ningún modo ocupa un lugar tan preminente como en su obra dramática. Tanto es así que podríamos asegurar que todas sus obras de teatro tienen como tema la felicidad, o la falta de ella, o el intento de conseguirla. Veámoslo.

En *La fuerza del amor*, recordemos que la pobreza, la falta de dinero, de poder material, imposibilita y se opone a la felicidad de los amantes, aunque finalmente el amor, con el uso de la violencia, parezca poder saltar cualquier barrera. El deseo sueña con imponerse a la realidad, pero la pobreza es una losa que gravita sobre toda la obra. Y así dice don Fernando que “la desdicha es que el duque esté arruinado y que doña Aurelia, para salvar la pobreza de su padre, acepte el matrimonio con don Félix de Guevara. Capitulados están; dentro de un mes se casan; mi pobreza me pierde”<sup>841</sup>.

En *Old Spain!*, aunque resulta más complejo el juego entre la riqueza y la pobreza, simbolizados en el progreso y la tradición, respectivamente, lo cierto es que, antes de la solución simbólica y más deseada que real de nuestro autor, la felicidad se opone al dinero, a la riqueza material. Por ello todos los personajes del pueblo, salvo quizá la Condesita, tienen unos sueños que los harían felices pero que exigen un dinero que no poseen para poder realizarse. Don Claudio asegura a este respecto, como vimos en su momento:

No, si yo no pido torres ni montones. Yo siempre digo: <<Señor, con unas cuantas pesetillas, pocas, muy pocas, para tapar las goteras de la iglesia de

---

<sup>840</sup> Op. cit., [1957], pág. 24. Y a continuación añade que influyó el estreno de *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*, de Evreinoff, aunque atribuida tanto en su estreno (3 de febrero de 1928 en el Teatro Alkazar de Madrid) como en su publicación (El teatro moderno, Editorial Prensa Moderna, Madrid, 3 de marzo de 1928) a *Azorín*, que fue el traductor. Para Torrente Ballester, sin embargo, el tema no es de Evreinoff ni de ningún otro autor de la época, sino de Cervantes, concretamente del episodio de los duques.

<sup>841</sup> Jornada I, Escena II, en *O. C.*, I, pág. 751.

las Agustinas y que no se venga abajo la bóveda...; con unas cuantas pesetillas me contentaba>>. Y esas pesetillas no vienen<sup>842</sup>.

Y el señor Cicuéndez, tras hacerse a la idea de ser millonario, se explaya sobre lo mismo, al soñar que lo que él haría “sería reparar la Escuela de Artes y Oficios, que se está hundiendo. Los pobres muchachos se ahogan de calor en verano y tiritan de frío en invierno. ¡Qué lástima no tener yo unos miles de pesetas!”<sup>843</sup>.

En *Brandy, mucho brandy*, la felicidad vuelve a oponerse al dinero, a la riqueza, a los bienes materiales. La familia protagonista vive infeliz porque carece de dinero que le permita “vivir en una buena casa, tener comodidades, no sentir los ahogos que sentimos nosotros”<sup>844</sup>. Aunque finalmente el dinero tampoco les sirva para conseguir la tan deseada felicidad.

En *Comedia del arte*, aunque no es la felicidad el tema de la obra, sí aparece como antítesis del mundo real, del que todo artista huye para refugiarse en un mundo fingido, pero necesario para que un alma sensible pueda, al menos, vivir. Así, asistimos al siguiente diálogo entre el poeta Vega y el actor Valdés:

VALDÉS.- ¿No te sucede a ti lo mismo? Trabajando siempre en el mundo de la ficción, cuando nos ponemos en contacto con la Naturaleza, nos sentimos desorientados. El arte ha entrado hasta lo más hondo en nuestro espíritu.

VEGA.- Y no sabemos si la realidad es la que estamos viendo o la que fingimos nosotros.

VALDÉS.- ¡No poder librarnos de la ficción!...

VEGA.- Y, lo que es más grave, más angustioso, no querer librarnos.

VALDÉS.- Yo creo que en la ficción está nuestro consuelo.

VEGA.- Si lo pensamos bien, sí.

VALDÉS.- ¡Qué sería de nosotros sin el mundo ideal que imaginamos!<sup>845</sup>.

---

<sup>842</sup> Acto I, en *O. C.*, IV, págs. 870-871.

<sup>843</sup> Ibidem, Acto I, pág. 874.

<sup>844</sup> Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 927.

<sup>845</sup> Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 983.

En la trilogía de *Lo invisible*, aunque el tema fundamental es la muerte, ésta se muestra como la implacable realidad que deshace la felicidad, sólo posible cuando hay vida. Así, en *La arañita en el espejo*, Leonor sólo puede sentir la felicidad junto a su esposo, ahora ausente; y la espera, aunque triste, es signo de esperanza porque la vida está plena; por eso asevera: “No me falta nada”<sup>846</sup>; y más adelante suspira que “¡cuán feliz sería yo si mientras él está aquí, a mi lado, teniendo mi mano entre sus manos, acabara todo para mí”<sup>847</sup>. Pero será el marido quien falte, y su muerte convertirá la vida de Leonor en una “opresión angustiosa”, por lo que acabará la obra con las palabras: “Quiero morir, quiero morir”<sup>848</sup>.

Igualmente en *El segador*, la felicidad de la madre se verá truncada por la visita de la muerte, con su guadaña al hombro.

En *Angelita*, aunque el tiempo es el tema fundamental que sustenta la obra, el personaje de Angelita no puede ser feliz por el desconocimiento que tiene de lo porvenir, del destino que le aguarda. En realidad, es ese deseo de conocer su vida lo único que puede sacarla de la infelicidad:

Es verdad. ¡Conocer el futuro! ¡Saber de pronto lo que guarda para nosotros este momento de la vida que se inicia y que ha de tener en la sucesión del tiempo su desenvolvimiento!<sup>849</sup>.

En *Cervantes o La casa encantada*, Azorín recupera ciertas ideas que ya habían aparecido en *Comedia del arte*. De hecho, la idea principal es la que sustenta la obra, esto es, que un artista sólo puede ser feliz si vive en la ficción y no en la realidad, siendo aquélla, además, mucho más intensa y cierta que ésta. El propio Miguel de Cervantes nos lo recuerda cuando el personaje de Víctor le pregunta si existe Don Quijote: “¿Lo pregunta un poeta? ¿No sabe el señor poeta que los entes de nuestra imaginación son más reales que la misma realidad?”<sup>850</sup>.

---

<sup>846</sup> *O. C.*, IV, pág. 1042.

<sup>847</sup> *Ibidem*, pág. 1049.

<sup>848</sup> *Ibidem*, pág. 1050.

<sup>849</sup> Acto I, Cuadro I, en *O. C.*, V, pág. 453.

<sup>850</sup> Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 1128.

En *La guerrilla*, la felicidad se opone claramente a la guerra, cuando es asesinado finalmente el militar francés Marcel Leblond tras haber soñado con su amor Pepa María la vida que iba a esperarles fuera de la guerra, en un lugar donde la paz reine siempre. Pero en la guerra todo se vincula a la muerte, y Pepa, tras oír los últimos lamentos de su amado, corre “angustiosamente hacia la ventana”<sup>851</sup> para verlo morir. La felicidad ya no es posible.

En su última obra, *Farsa docente*, a la felicidad se opone el arte, cuando un grupo de muertos deciden volver a la Tierra, a la vida, aunque ello signifique arrastrar el pecado original, la profesión y el arte que en su vida anterior realizaron, lo que provoca la infelicidad de quienes los rodean, por las acciones que acometen, como el hoy banquero Covisa, en su vida anterior sastre, quien recibe todo tipo de quejas por su actitud, como la que le dirige Mariano Cancela:

¡Bien, muy bien! ¡Está bien! Sigue el desfile; el desfile de los pordioseros, de los que vienen a sacarte trajes, dinero, lo que sea. ¡Bien, Pedro, bien! Y ¿cuándo va a acabar este espectáculo? Pero ¿no comprendes que todo esto es en desprestigio de la casa? Pero ¿es decente, ni decoroso, ni correcto, ni moral, el espectáculo que nos estás dando y que das a todo Madrid, a todos los clientes?”<sup>852</sup>.

Incluso en la obra que escribió en colaboración con Pedro Muñoz Seca, *El Clamor*, vemos, no como tema fundamental de la obra, pero sí presente y relacionado con parte de su teatro, el de la oposición entre felicidad y dinero, o, dicho de otro modo, la imposibilidad de muchos personajes azorinianos de ser felices si no disponen de dinero, de bienes materiales. Así, nos confiesa el personaje de Luis, cuando su amada Dora le dice que sus padres se oponen a su relación, como señalamos al analizar la obra, que “fuera de mi pobreza, ¿qué tacha encuentran en mí para oponerse tan tenazmente?”<sup>853</sup>, para concluir del siguiente modo:

<sup>851</sup> Acto III, Cuadro III, en *O. C.*, V, pág. 718.

<sup>852</sup> Acto III, en *O. C.*, VI, págs. 630-631.

<sup>853</sup> Acto I, op. cit., [1928], pág. 36.

¡Eran tan distintos nuestros mundos...! Mientras nos hemos entendido con la anuencia de todos, tú podías dejar el tuyo para buscarme a mí en el mío. Ahora, ¿cómo podría yo buscarte a ti...? Y si me echan del periódico y tengo que vivir de lo poco que producen las colaboraciones, harto haré con encerrarme en mi casa para no pasear por ahí mi infortunio. Era ridícula mi pretensión, Dora. Soñaba, y he despertado<sup>854</sup>.

Parece evidente, pues, el deseo por parte de nuestro autor de señalar la felicidad como meta última de todo ser humano, aunque diversas circunstancias, falta de dinero, el arte o la muerte, impidan que sus personajes sean felices; lo que, por otra parte, parece lógico en la sociedad y mundo que habitamos, donde los deseos pocas veces se cumplen.

En definitiva, la felicidad sería el tema fundamental en todo acto humano, o al menos su justificación última. Pero el pesimismo de su pensamiento hace improbable la consecución de la misma. El teatro de *Azorín*, en este sentido, parece comunicarnos un significado del mundo negativo, donde sólo los deseos y la ficción conseguirán arrancarnos de un mundo real donde la felicidad es sólo una quimera, como nos recuerda el personaje de Laura, en *Brandy, mucho brandy*: “¿Verdad que la vida es ilusión? (...). ¿Verdad que nada vale en el mundo como el primer impulso del corazón? (...). ¿Verdad que debemos sacrificarlo todo a nuestro ideal?”<sup>855</sup>; aunque su cobardía, como en tantos otros personajes de *Azorín*, le impida llevar a cabo sus sueños:

Esta ilusión mía, tú la has destruido ahora. ¿Qué importa que realicemos o no el deseo? Lo importante es el momento en que creemos que vamos a poder realizarlo. ¡Momento delicioso, supremo! Este momento de ahora, tú has tratado de destruirlo<sup>856</sup>.

Relacionado en parte con el tema de la felicidad, debemos tratar ahora el tema del tiempo en el teatro de *Azorín*, uno de los temas clave que explican no sólo su obra dramática sino el resto de su producción, así como su carácter y pensamiento. Tema

---

<sup>854</sup> Ibidem, Acto I, pág. 37.

<sup>855</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 954.

<sup>856</sup> Ibidem, Acto III, pág. 973.



antiguo que forma como pocos su personalidad, nos asegura uno de sus biógrafos más importantes, Luis S. Granjel:

De sus contactos, fugaces, con la vida de Yecla, recordará siempre el escritor unas frases, condensación de toda una dura filosofía de la existencia: <<¡Es ya tarde!>>, <<¡Qué le vamos a hacer!>>, <<¡Ahora se tenía que morir!>>; a ellas les dio luego nueva vida su obsesión por el tema del tiempo, acaso inspirado por el poso que en su ánimo dejaron tales exclamaciones<sup>857</sup>.

Porque, efectivamente, el tiempo para *Azorín* es una obsesión, como han puesto de manifiesto todos los críticos que, de una u otra forma, se han acercado a su obra o persona. Escribe su amigo Ramón Pérez de Ayala a este respecto:

La gran obsesión de este autor, desde sus primeros rasguños literarios, es el *Tiempo*, en un doble sentido. El tiempo como realidad viva subjetiva, como sensación trágica de fluencia, de transitoriedad, de aniquilamiento irremediables y fatales. Y de aquí, trascendiendo fuera, el tiempo como autónoma realidad externa, como concepto objetivo. Este doble aspecto (emotivo e intelectual) del tiempo anima la obra de *Azorín* y la dinamiza, paradójicamente<sup>858</sup>.

Pero es el propio *Azorín* quien define mejor su idea del tiempo, que manifestó y explicó a lo largo de su obra en numerosísimas ocasiones. Sirvanos como ejemplo lo que asevera en su libro *Madrid*: “Nada se ha desvanecido en el tiempo. Tengo la certidumbre honda, incommovible, de que todo es presente”<sup>859</sup>.

El tema del tiempo en *Azorín* es lugar común hoy dentro de los estudios sobre su obra. Desde el primer gran estudio sobre esta cuestión, ya se apunta el concepto de tiempo como clave para entender la obra del alicantino<sup>860</sup>. Posteriormente, otros críticos han profundizado en la realidad que encierra tal término en el arte azoriniano. Si Ortega

<sup>857</sup> Op. cit., [1958], págs. 23-24.

<sup>858</sup> Op. cit., [1964], pág. 150.

<sup>859</sup> *O. C.*, VI, pág. 185.

<sup>860</sup> J. Ortega y Gasset, op. cit., [1966], págs. 49-98.

y Gasset advierte cómo para *Azorín* vivir es siempre ver lo mismo, uniéndolo a la tragedia de una España que se repite una y otra vez, sin capacidad para avanzar y modernizarse, César Barja hablará de la “tragedia del tiempo” en nuestro autor, siendo “el más constante leit motif de su obra literaria”<sup>861</sup>, adscribiendo su sentir sobre el tiempo al concepto del eterno retorno de Nietzsche. Años más tarde, Carlos Clavería añadirá a lo anterior la influencia de Jean-Marie Guyau y su libro *La genèse de l'idée de temps*, publicado en 1890 por Alfred Fouillée, uno de cuyos postulados es que el tiempo reside en la conciencia de cada ser humano<sup>862</sup>.

Ahora bien, todos los críticos lo han estudiado fundamentalmente desde un plano filosófico, existencial, pues genera parte de su obra y es tema fundamental en otras. Sin embargo, además de la idea de tiempo y de las obras cuyo tema fundamental es el tiempo, hemos de hablar también de los aspectos temporales de su teatro y del tiempo dramático, es decir, el tiempo de la representación teatral, que es siempre el de un presente continuo, y el tiempo de la ficción, “tiempo *descrito* por la palabra que no podemos percibir directamente como tiempo dramático, y que necesita la mediación del discurso”<sup>863</sup>.

Esto es particularmente interesante, ya que el concepto de tiempo no es uniforme en nuestro autor, y como señala Carlos Clavería, hay “un renacimiento y una renovación profunda del tema del tiempo, coincidiendo precisamente con la crisis de renovación total que sufre la obra azoriniana entre los estrenos de *Old Spain!* y de *Angelita* (1926-1930)”<sup>864</sup>.

Las obras de teatro de *Azorín* cuyo tema clave es el tiempo son fundamentalmente *Angelita* y *Cervantes o La casa encantada*. Como ya hemos visto anteriormente, en ambas se desarrolla un viaje a través del tiempo, hacia el futuro en la primera, hacia el pasado en la segunda. Sin embargo, lo que interesa a nuestro autor no es representar ninguna historia maravillosa, aunque se valga de elementos mágicos, como el anillo en *Angelita* o el elixir en *Cervantes o La casa encantada*, sino

---

<sup>861</sup> César Barja, *Libros y autores contemporáneos*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1935, pág. 270.

<sup>862</sup> Ya en 1903 nuestro autor cita a Guyau en *Antonio Azorín*.

<sup>863</sup> Patrice Pavis, op. cit., [1990], pág. 510.

<sup>864</sup> Op. cit., [1945], pág. 53.

precisamente vencer al tiempo, anularlo, como le dice el personaje del Desconocido, cuando le ofrece a Angelita el anillo que hará posible correr por encima del tiempo: “Si usted lleva ese talismán, vencerá usted al tiempo; el tiempo no existirá para usted”<sup>865</sup>.

Pero este deseo en *Azorín* no es sólo un modo de construir una comedia, sino que representa algo mucho más profundo y que materializa su pensamiento y hasta su mismo estilo artístico, literario, dramático. Porque podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿Vencer al tiempo no es actualizarlo, es decir, anular pasado y futuro para que todo sea presente? ¿Y qué hace *Azorín* en su literatura? ¿Acaso no “revive” a los clásicos? Y ese deseo, común en el teatro de la época, de la modernización de los mitos clásicos, que nuestro autor intenta con *Judit*, ¿no atiende en realidad a lo mismo? Incluso podríamos ver su primera obra de teatro, la tan olvidada *La fuerza del amor*, como un intento de anular el tiempo, en el sentido de actualizar una realidad ya pasada pero que cobra una realidad de presente, merced al arte, a la ficción, como el poeta Víctor Brenes de *Cervantes o La casa encantada* ejecuta, fundiendo pasado y presente, es decir, rompiendo el tiempo y haciendo que todo sea presente, un presente continuo eterno, donde todos nos sintamos como Víctor Brenes: “Forastero en el espacio y en el tiempo”<sup>866</sup>.

En este sentido, creemos, habría que entender una de las particularidades de la escritura de nuestro autor, cuando toma como referente artístico cualquier objeto antiguo, olvidado, ínfimo, y lo describe, lo “revive”, actualizándolo y dotándolo, pues, de una realidad que lo convierte en presente.

Esta característica del arte de nuestro autor va, en puridad, más allá de lo que es su teatro, incluso su estilo, pues incide en su persona, en su yo creador, de tal modo que informa al concepto mismo de José Martínez Ruiz y *Azorín*, hombre y creador. No en vano, como han puesto de manifiesto todos los críticos que se han acercado a su obra, y como nos lo recuerda más recientemente su gran admirador Mario Vargas Llosa:

---

<sup>865</sup> Acto I, Cuadro I, en *O. C.*, V, pág. 454.

<sup>866</sup> Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 1125.

El presente de indicativo es el tiempo azoriniano por antonomasia, un tiempo eterno, en el que hombres y cosas no fueron ni serán, sino son, siempre idénticos, sin pasado y sin mañana, como fotografías<sup>867</sup>.

De ahí que el arte de *Azorín* no busque los grandes hechos, los acontecimientos más notables, sino más bien se fije en las pequeñas y olvidadas cosas, que reflejan sin embargo el paso del tiempo, la fugacidad de las cosas, con más intensidad. El propio *Azorín* nos lo confiesa en numerosas ocasiones:

No me he cansado yo nunca de andar por los sobrados, entre trastos viejos; la caducidad de esos enseres, ya retirados de la vida vernácula, me da una profunda idea del tiempo. Y es el concepto del tiempo lo que me subyuga y forma el núcleo de mi personalidad espiritual<sup>868</sup>.

Así, lejos de considerar la labor dramática de *Azorín* como un pasatiempo o una actividad adjetiva, podríamos asegurar que, en cierta forma, el teatro de nuestro autor forma parte fundamental de su literatura y del pensamiento que la informa, pues si Martínez Ruiz fue un escritor del presente, de ese aquí y ahora repetido una y otra vez, ¿qué es el teatro sino el arte de la inmediatez, vivo siempre en un presente continuo, irrepetible pero eterno? En su estudio sobre la *Generación del 98*, Pedro Laín Entralgo ahonda en esta idea:

Todos saben que la sensibilidad estética de *Azorín* percibe muy delicadamente el tránsito irreparable del tiempo. Todos saben, igualmente, que el tema de la fugacidad de las cosas es frecuentísimo en las páginas de *Azorín*. Pero esto no es sino el planteamiento de un problema, de este problema: ¿cómo intuye la sensibilidad estética de *Azorín* el hecho de que el tiempo huya? Nos pondrá en camino hacia la respuesta un análisis de las notas que el instante temporal ofrece al espíritu de *Azorín*. Tres son, en mi entender: su fugacidad, su aislabilidad y su repetibilidad<sup>869</sup>.

<sup>867</sup> <<Una visita a *Azorín*>>, *El Pats*, 12 de julio de 1993.

<sup>868</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 531.

<sup>869</sup> *La Generación del Noventa y Ocho*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947, pág. 162.

Conviene ahora que reproduzcamos un pequeño fragmento de *Azorín* del muy citado <<Las nubes>>, cuando asegura: “Las nubes son (...) siempre varias y siempre las mismas”<sup>870</sup>; para después afirmar: “Sí; vivir es ver pasar, ver pasar, allá, en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo -angustias, alegrías, esperanzas-, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables”<sup>871</sup>.

Evidentemente, esta idea de la repetición constante y eterna del tiempo tiene mucho que ver con el filósofo alemán F. Nietzsche, muy leído por los del 98<sup>872</sup>. No sólo en *Castilla*, también en *La voluntad* y otros libros, *Azorín* la desarrolló. En este aspecto, tengamos en cuenta el libro de Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, en especial las páginas 395 a 419, en las que trata la influencia de Nietzsche en *Azorín*<sup>873</sup>. Para el crítico,

Martínez Ruiz, Baroja y Maeztu empezaron a ser nietzscheístas por la urgencia terapéutica de afirmar su voluntad y la de España contra la parálisis, la abulia, el marasmo, la atonía, la postración, el nihilismo, la pasividad. Así también Ganivet y Unamuno<sup>874</sup>.

Además, esta influencia del escritor alemán en nuestro autor, amén de otras consideraciones tratadas por otros críticos, como el hecho de ser la araña un animal nietzscheano, que *Azorín* desarrolla en varias obras,

ofrece dos modalidades muy peculiares: una asimilación emotiva especial de la visión del eterno retorno y el ejercicio de una labor crítica realizada partiendo del dictado de la transmutación de los valores morales y con una

<sup>870</sup> *Castilla*, en *O. C.*, II, pág. 704.

<sup>871</sup> *Ibidem*, pág. 705.

<sup>872</sup> Para Guillermo Díaz-Plaja: “Para el Noventa y Ocho, el tiempo es un motivo señero de meditación” (*España en su literatura*, Salvat/Alianza, Navarra, 1969, pág. 161).

<sup>873</sup> Para esta cuestión, citemos también los trabajos de C. González-Ruano, *Azorín, Baroja (Nuevas estéticas y otros ensayos)*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1923, concretamente las páginas 95-105; W. Mulertt, *Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930; César Barja, *Libros y autores contemporáneos*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1935; G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente al Noventa y Ocho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1951; o el capítulo <<El filósofo como educador>> del libro de Anna Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955, págs. 69-123.

<sup>874</sup> Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967, pág. 403.

delicada, sorprendente lealtad al pensamiento de Nietzsche en sus vertientes estéticas, sobre todo a través de la lectura de *El viajero y su sombra*<sup>875</sup>.

Hemos hablado en varias ocasiones sobre la unidad de toda la obra azoriniana, y también de los distintos puntos de unión entre unas obras y otras, desarrollando historias semejantes, utilizando a idénticos personajes, plasmando unas mismas ideas, casi literalmente, etc. Y ahora que hablamos del tiempo en el teatro de *Azorín* conviene que recordemos su novela *Doña Inés*, y concretamente el capítulo XVI, <<Tío Pablo y el tiempo>>, donde el personaje del tío Pablo nos recordará a la protagonista de *Angelita*. Tras leer una biografía del cuentista alemán Hoffman, el tío Pablo:

En lo presente veía lo futuro. En el niño enfermo (...) veía el niño expirante. En la leve alteración de la amistad, presagiaba ya la agria y truculenta ruptura. Un pormenor en la civilidad diaria por él olvidado, le torturaba durante días; inevitablemente imaginaba las complicaciones y disgustos que de aquella advertencia iban a provenir<sup>876</sup>.

Hay muchos más ejemplos. En *Cervantes o La casa encantada*, el poeta Víctor Brenes, tras saltar hacia atrás en el tiempo, ve y habla con Cervantes, del mismo modo que el personaje del cuento <<Al salir del Olivar>><sup>877</sup> sufre una alucinación semejante.

Así, los aspectos temporales más sobresalientes en el teatro de *Azorín* no surgen como entidad dramática independiente, sino que son manifestación de la preocupación por el concepto de tiempo del autor, que desarrolla por tanto en el resto de su obra y sin que el teatro aporte un sentido nuevo. Los mecanismos puramente dramáticos empleados en *Angelita* y en *Cervantes o La casa encantada*, así como el pensamiento que los informa, los encontramos igualmente en otros textos no teatrales de *Azorín*. El tiempo dramático, pues, no ofrece en nuestro autor una singularidad, sino que expresa esa misma unidad de su obra ya comentada, aunque el teatro, por desarrollarse siempre en presente, esto es, anulando pasado y futuro, incide sobre su valoración temporal de manera notable. Ya en *Diario de un enfermo*, el entonces José Martínez Ruiz

---

<sup>875</sup> Ibidem, pág. 418.

<sup>876</sup> *O. C.*, IV, pág. 771.

<sup>877</sup> *Pensando en España*, en *O. C.*, V, págs. 950-957.

manifiesta su idea sobre el tiempo, relacionándola en parte con el teatro y un éxito de público que siempre le faltó; y recordemos que este título se publicó en 1901, el mismo año que *La fuerza del amor*, por lo que podemos hacernos la pregunta de si esa queja última de nuestro autor tiene mucho de biografía:

Dentro de mil millones de siglos, ¿existirá siquiera el tiempo? Se acabará el tiempo. El tiempo no es eterno. El tiempo –dicen los metafísicos– no puede ser eterno; la eternidad no es ni puede ser sucesiva. La eternidad es vida interminable, vida tal que se concentra en un punto toda ella, vida en la que todo es presente y en la que no hay pasado ni futuro (...).

Nada es eterno; todo cambia, todo pasa, todo perece. Cuando pase la Tierra, y pase el Universo, y pase el Tiempo, el mismo implacable Tiempo que lo hace pasar todo, ¿dónde estarán los aplausos entusiastas, unánimes, estruendosos, que anoche en la Comedia tributaban a un amigo a quien yo, en mi soledad de literato incomprendido, envidio?<sup>878</sup>.

Muy relacionado con el tiempo está el concepto del espacio. En el <<Prólogo>> a *Angelita* leemos: “La sensación de tiempo en la sensibilidad de un escritor; la sensación de tiempo y la de su inseparable el espacio”<sup>879</sup>.

Ahora bien, a diferencia del tiempo, el espacio dramático azoriniano sí ofrece una singularidad, o, al menos, una intensidad plenamente dramática, por más que uno y otro se desarrollen a partir de un pensamiento totalizador previo:

El espíritu de *Azorín* pesa a plomo sobre el eje de la filosofía tradicional. Espacio y tiempo son categorías de conocimiento, conceptos absolutos. El tiempo no existe con existencia propia; sí sólo como concepto y sensación nuestra<sup>880</sup>.

El espacio es una preocupación constante y uno de los elementos más caracterizadores de la literatura -y del teatro- de nuestro autor: la naturaleza, el paisaje,

---

<sup>878</sup> O. C., I, pág. 694.

<sup>879</sup> O. C., V, pág. 447.

<sup>880</sup> R. Pérez de Ayala, op. cit., [1964], pág. 160.

el espacio<sup>881</sup>. Del mismo modo que el resto de los escritores del 98, el escritor monovero también consideró el paisaje como uno de los pilares sobre los que se asentaba su esencia artística; más aún, podríamos aseverar, sin temor a equivocarnos, que tal preocupación, más que en sus compañeros de generación, se da en mayor medida en la obra y espíritu de nuestro autor, que vivió la naturaleza, los distintos paisajes por los que transitó, en especial Castilla y Levante, como una definición de su obra e igualmente de su ser; y así el espacio no sería en él una característica de su literatura sino una de las razones primigenias de su quehacer creativo.

Por ello, como punto de partida, debemos abordar en la obra de *Azorín* tanto las diversas realidades que pudiera encerrar tal vocablo como su significado como concepto dramático.

En primer lugar, *Azorín* es un poeta de la naturaleza<sup>882</sup>. Entendámoslo, *Azorín* brota de ella, de su interior, como artista, y a ella vuelve, constantemente a lo largo de su vida, como fuente de inspiración; la naturaleza es para él principio básico de su credo artístico. Toda la crítica coincide en los rasgos más señeros de su estilo, que califican como sencillo y claro, sin que ello signifique espontáneo o poco elaborado; pero si trabaja incansablemente la lengua para conseguir tales efectos, lo hace porque él ve así la naturaleza; por ello critica lo artificioso en arte (e igualmente en las costumbres y formas de vida), puesto que, si la naturaleza es sencilla y clara y el arte surge en consonancia con ella, el arte ha de ser también claro y sencillo; si la naturaleza es perfecta en su ejecución, los vocablos que forjan el arte literario han de ser los idóneos,

---

<sup>881</sup> Son muchas las ocasiones en que *Azorín* teoriza sobre este aspecto, aunque no podemos resistirnos a transcribir, por su belleza, sencillez y claridad, en consonancia con su estilo, la siguiente cita de *Memorias inmemoriales*: “un artista debe amar la Naturaleza; si el arte es grande, lo es porque se inspira en la Naturaleza. En la contemplación de los bellos paisajes, de las montañas, de los bosques, del mar, de todos los espectáculos que la Naturaleza nos ofrece, debemos buscar la inspiración. No nos detengamos en lo artificioso; seamos sencillos y naturales como lo es la Naturaleza. Y cuando nos sintamos rendidos por el trabajo, acudamos a la Naturaleza, es decir, al campo, al sol, al aire, al cielo. De esta inmersión en la Naturaleza volveremos fortalecidos” (*O. C.*, VIII, pág. 489).

<sup>882</sup> Tal idea no es nueva. Recordemos, por ejemplo, cómo un gran poeta como Pedro Salinas, en su artículo <<El signo de la literatura española del siglo XX>>, señala cómo existe una prosa que “está en un estado permanente de permeabilidad para la sensibilidad poética, que penetra, como inescapable hálito, por todas las rendijas e intersticios de los renglones de su prosa aparente, de tal manera que nos transportan a una atmósfera puramente lírica. ¿Qué importa, por ejemplo, que *Azorín* no haya escrito versos? En sus mejores ensayos, en *Los pueblos*, *Castilla*, en sus novelas últimas, *Félix Vargas* sobre todo, la actitud de ese escritor frente al tema propuesto -y eso es lo que en último término define a un escritor- es una actitud enteramente lírica” (en *Literatura española siglo XX*, Alianza, Madrid, 1970, págs. 34-45, pág. 42).



los exactos y consecuentes -y no otros-. No se trata, empero, de que el arte copie a la naturaleza, sino que la contiene, tanto física como espiritualmente. Hay, en definitiva, entre arte y naturaleza una comunión espiritual, un diálogo. En <<La nueva crítica>>, en *Tiempos y cosas*, describe un instante de la naturaleza, cuando ésta “muestra su alma profunda”; nuestro autor la siente e inmediatamente se pregunta: “¿Qué es lo que va a revelarnos? ¿Cómo habla a nuestro espíritu?”<sup>883</sup>.

De la naturaleza, pues, emana todo: el hombre y el arte. E igualmente el paisaje, todos los paisajes. Los paisajes físicos nos hablan de la diversidad de la naturaleza, pero todos ellos implican una realidad espiritual. Existe, por tanto, un paisaje espiritual encerrado en cada paisaje físico. Ambas realidades, en *Azorín*, conforman el cuerpo y el alma de la naturaleza, y, por ende, del hombre y del arte. Paisaje del 98 es Castilla, España, paisaje físico y paisaje espiritual.

Pero limitarnos al paisaje castellano sería ignorar la literatura azoriniana. Si los paisajes levantinos y castellanos son en él “dos influencias esenciales”<sup>884</sup>, no traspasaríamos la cáscara de su arte, parafraseando a Juan del Encina, si nos conformáramos sólo con esto. En *Azorín* están no sólo Levante y Castilla, y, en menor medida, otras tierras de España, sino también, y no es menor su importancia, los múltiples paisajes que puede encerrar la naturaleza: una ciudad antigua, una recoleta plaza, una desvencijada torre de iglesia, un otero sin nombre, una calle estrecha, un museo famoso, los múltiples cielos de los pintores, pero también un libro antiguo, unas telas raídas, la mesa rota de una taberna escondida, la esquina carcomida de una calle, un balcón de hierro, un farolillo en una calle olvidada, todos los objetos que la naturaleza crea, el alma que los definen, hombres anónimos... Y todo ello descrito y

---

<sup>883</sup> O. C., VII, pág. 234.

<sup>884</sup> A este respecto, son muy significativas las palabras de Sáinz de Bujanda: “Apenas existe un libro de nuestro autor que no evoque el paisaje de aquellas tierras alicantinas: su serranía, sus árboles y plantas de toda especie, sus cultivos, sus crepúsculos, su luz, sus contrastes, sus casas y lugares de trabajo, la íntima trabazón entre la tierra y sus moradores. El paisaje, el marco natural en el que el hombre vive (hasta el punto de hacerlo suyo, de integrarlo en su propio ser, y de convertirlo en un estado emocional), fue lo primero que embargó su ánimo. Esa impresión ya no le abandonó jamás a lo largo de su vida. Su pupila se extendió, con los años, por todos los ámbitos de nuestro suelo. Pero, junto a Castilla, son las tierras levantinas las que más profunda huella dejaron en su espíritu: en ellas aprendió a mirar y a sentir” (op. cit., [1974], pág. 65).

evocado con amor<sup>885</sup>, puesto su ser en cada objeto, por ínfimo que pudiera parecer, esto es, el “primores de lo vulgar” con que lo definió Ortega y Gasset.

Y llegamos, finalmente, al espacio: por un lado, como idea; por otro lado, como ubicación concreta en un aquí y en un ahora de un paisaje, de una naturaleza, como forma física y como estado espiritual.

Como idea, ya hemos hablado de la unión con el concepto de tiempo y sus implicaciones en el pensamiento azoriniano. Como ubicación de un paisaje en un aquí y ahora, llegaríamos finalmente al espacio dramático, a la manifestación física de una idea que ha de desarrollarse, en cuanto acción, de acuerdo a unos parámetros temporales y espaciales que la contienen.

Pero no quiere decir esto que tengamos que prescindir ni de la naturaleza ni del paisaje ni del espacio como idea y utilizar únicamente el espacio dramático empleado por nuestro autor; antes bien, al contrario. Para *Azorín*, naturaleza, paisaje y espacio son la misma esencia, o, dicho de otro modo, el desarrollo de un concepto fundamental: la evolución del hombre y del arte, desde su origen, cuando el hombre, contemplando la naturaleza, concibe el arte, hasta la praxis literaria, momento en el que el hombre crea el arte, en un espacio y, evidentemente, en un tiempo determinados. De ahí que, en numerosísimas ocasiones, las descripciones de *Azorín* las veamos como departamentos estancos, donde los objetos son immortalizados debido al modo en que el autor los fija en un tiempo y en un espacio. Al fin y al cabo, ¿no es ésta la idea que sentimos todos los seres humanos al hablar de la intemporalidad? Quizá por ello, en *Azorín* la acción es mínima, irrelevante casi, volcado todo su ánimo hacia la evocación de instantes, de espacios, sin importarle cómo fueron antes ni cómo serán después, en qué espacios.

Sin embargo, el espacio dramático comporta otras dificultades. Hablemos de algunas de ellas. La primera es una dificultad de índole histórica. De todos es sabido que la gran revolución, el importante cambio del teatro moderno en cuanto a su concepción no viene única ni especialmente de la letra impresa, de la literatura dramática, sino del

---

<sup>885</sup> En un artículo publicado en *ABC* el 19 de abril de 1996, <<La generosidad de *Azorín*>>, Julián Marías señala que “el rasgo capital de *Azorín*, el que pone de manifiesto quién era, es la <<generosidad>>. Desde su modestia, rayana en la humildad, volvía sus ojos con amor hacia todo lo que encontraba. Nada le parecía desdén. No sólo los paisajes, sin excepción, aun los menos famosos, los más desatendidos, que supo percibir y mostrar como nadie; igualmente las ciudades, los pueblos, cada detalle de ellos, las formas de la vida, los oficios, los testimonios del pasado, los inventos”.

teatro como espectáculo, de lo que para muchos es la esencia del teatro, los elementos que lo integran en un espectáculo único, por su ubicación en un aquí y ahora irrepetibles, acto que vive, se desarrolla y fenece en un presente que siempre será imposible de recuperar, de repetir. El llamado por los semiólogos <<Texto espectacular>> cobra, pues, una importancia que, en no pocas ocasiones, ha arrinconado al <<Texto literario>>.

Dentro del <<Texto espectacular>>, el espacio es un elemento crucial, y lo es ya desde el origen mismo del teatro, desde sus orígenes rituales, como lugar sagrado, el altar, espacio de culto sobre el que chamanes y posteriores actores ejecutarán los ritos sacros ante un público que era también feligrés y, por tanto, actor.

No obstante, a partir de la Edad Media, el espacio dentro del teatro ha tenido una importancia menor, usándose en muchas ocasiones como mero lugar donde situar una acción determinada. Sin connotaciones propias, el espacio pasó a ser el lugar de la representación, y dentro de la obra, un nombre que simplemente diferenciaba pueblo, palacio, casa, etc.

La segunda dificultad es que sólo parcialmente podemos analizar el teatro azoriniano, por lo que todo estudio habrá de hacerse desde la lectura de su teatro y con las críticas que tengamos de las personas que asistieron a su representación, ante la imposibilidad de ver el <<Texto espectacular>> de sus obras estrenadas, que tampoco fueron todas.

Existe una tercera dificultad, y es la propia complejidad del espacio dramático. Como muy bien señala Patrice Pavis, el concepto de espacio “se ramifica inmediatamente en varios aspectos o tipos de espacio que es preciso separar cuidadosamente, incluso si en la práctica escénica esta discriminación es una empresa tan vana como desesperada”<sup>886</sup>. Y señala los espacios dramático, escénico, escenográfico, lúdico o gestual y dos espacios más, que él llama “metafóricos”, el textual y el interior.

De este modo, importa el espacio como manifestación dramática concreta de su idea de la naturaleza y el paisaje, así como su praxis en la ejecución de unos espacios donde ubicar física y espiritualmente sus obras dramáticas. Pero sin perder de vista ni su

---

<sup>886</sup> Op. cit., [1990], pág. 177.

vida ni su obra, pues si en algo coincide la crítica azoriniana, como ya hemos visto, es en la idea de la unidad de su obra así como en la estrechísima unión entre vida y obra, lo que ha llevado a algunos críticos a definir su obra completa como autobiográfica o a toda su vida como literatura.

Hablábamos antes del sentimiento que inspira la naturaleza en nuestro autor. En *La voluntad*, dice Yuste: “Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... (...); para mí el paisaje es el grado más alto del arte literario”<sup>887</sup>.

Pues bien, quien esto afirma llevó tal “emoción” a toda su obra.

Ya sabemos que 1900 se considera una fecha clave en el autor alicantino, sobre todo la publicación de *El alma castellana*, con la cual deja atrás aparentemente su literatura anterior, los llamados *folletos*, detonantes del tantas veces tergiversado anarquismo de *Azorín*. Un año después, en 1901, *Azorín* publica su nunca estrenada *La fuerza del amor*, reconstrucción histórica del siglo XVII que comienza en la

Cocina de la venta del Santo Cristo del Coloquio, llamado vulgarmente de Caloco, en término de la villa del Espinar. Al fondo, gran puerta que deja ver el anchuroso patio; puerta a la derecha; puerta a la izquierda. En el ángulo de la derecha, el primer tramo de una escalera practicable, adosado a la pared del fondo, con una tosca cítara de yeso por barandilla. En el de la izquierda, amplio hogar con chimenea de campana y covacha para la ceniza; en las negras paredes, colgadas, trébedes grandes y chicas; en la leja de la campana, morteros de barro, ollas, algunas encenizadas, blancos platos de Talavera; suspendidos a lo largo del reborde, seis, ocho, diez candiles. En la pared del fondo, en lo alto de la escalera, un patinoso cuadro de la Virgen del Carmen con una lamparilla; junto a él, la cédula con la postura de la cebada. Al lado de la siniestra puerta, un arca con harneros encima. Alforjas, cabezones, petrales colgados en estacas. Sillas de esparto<sup>888</sup>.

Pues bien, leemos en *El alma castellana*: “Solapada entre los árboles está la famosa venta del Santo Cristo del Coloquio, pasado el puerto del Guadarrama, y en los

---

<sup>887</sup> O. C., I, pág. 860.

<sup>888</sup> O. C., I, pág. 745.

términos de la villa del Espinar”; y más adelante dice que la venta “tiene delante un desmesurado patio”, describiéndola posteriormente de forma similar.

Podría pensarse que nuestro autor ha utilizado una descripción anterior por simple comodidad. Pero no es así, ya que lo que nos proponemos es demostrar cómo podemos hablar del paisaje azoriniano, en nuestro caso del teatro, como una seña de identidad que esconde no sólo una situación real, sino una metáfora espiritual, una firma que nos lleva al corazón mismo de su autor.

De hecho, el modo que tiene el todavía José Martínez Ruiz de explicar ese cambio aparente que se produce en su vida y en su obra hacia 1900 es utilizando el espacio, un espacio, como metáfora. Recordemos las cuartillas que le entregó a Ramón Gómez de la Serna y que recoge, por permanecer inéditas, Luis S. Granjel en su *Retrato de Azorín*.

Así, pues, el espacio se perpetúa en la obra y vida de *Azorín* como una definición de su yo íntimo, de su arte literario, como mojones que van señalando el camino por donde transita su vida física y espiritual, y, por tanto, su literatura.

Recordemos a este respecto lo visto al analizar *La fuerza del amor* y *Old Spain!*, sobre el carácter connotativo de los distintos escenarios, desde lo abierto y general hasta lo cerrado e íntimo; de ahí que importe poco que en el Acto III de la primera, a diferencia del espacio plenamente íntimo de la primera, una alcoba, la situación se desarrolle en un espacio abierto, “exterior de una casa de campo”, ya que la simbología se hace patente desde el principio, como manifiestan los mismos personajes:

CONDESITA-. Estamos solos

JOAQUÍN-. Solos con nuestros corazones. Y en la majestad de la tarde<sup>889</sup>

(...).

CONDESITA-. El cielo nos liga más a la tierra.

JOAQUÍN-. ¿Por qué?

CONDESITA-. Porque la contemplación del cielo, de la inmensa bóveda azul, nos hace meditar...<sup>890</sup> (...).

---

<sup>889</sup> Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, IV, pág. 912.

<sup>890</sup> Ibidem, Acto III, pág. 913.

CONDESITA-. ¿Quiere usted contemplar el crepúsculo?

JOAQUÍN-. Y quiero que el crepúsculo sea para nosotros una aurora<sup>891</sup>.

El espacio, pues, ligado a su condición de paisaje y bajo el poder evocador y creador de la naturaleza, supone en *Azorín* una escritura creativa con un fuerte valor simbólico y personal, pero también, y es tal vez lo más importante, unos puntos de referencia que unen su obra, la definen y crean una trama y urdimbre que acota geográfica y espiritualmente la vida y obra de nuestro autor.

A medida que nos adentramos en la lectura del resto de sus obras dramáticas, comprobamos, en primer lugar, cómo tales puntos de referencia nos guían por la escritura espacial del escritor alicantino, y así vemos más “salas modestas” (que, en ocasiones, son “pobres”, “desmanteladas”, “de paredes desnudas”), en *Brandy, mucho brandy*, en *Comedia del arte*, en la trilogía *Lo invisible*, en *Cervantes o La casa encantada*, en *Angelita*, en *La guerrilla* y en *Farsa docente*, su última obra; y, en segundo lugar, tales espacios informan del pensamiento de su autor, ya que son lugares que expresan una vida sencilla, donde el tiempo parece detenerse y pasado y futuro son presente; espacios que son paisajes de España, de su historia, inmersos en la naturaleza que los creó, física y espiritualmente, naturaleza que en su esencia nunca cambia. Es seguramente por esta razón por lo que podemos leer en <<Una ciudad y un balcón>>, de su libro *Castilla*:

¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir<sup>892</sup>.

Muy ligado al tiempo, además del espacio, tenemos lo que podríamos llamar evocación histórica, que en *Azorín* alcanza una maestría insuperable. Evocaciones históricas, en su teatro, las vemos principalmente en *La fuerza del amor* y en *Cervantes*

---

<sup>891</sup> Ibidem, Acto III, pág. 914.

<sup>892</sup> O. C., II, pág. 692.

o *La casa encantada*, pero también en *La guerrilla*. Sin embargo, en *Azorín* la evocación del pasado implica muchas veces un interrogante sobre el presente y el futuro, en el sentido de que, tal vez, el demasiado apego al pasado puede significar un retraso en el presente y en el futuro. Nos referimos al problema del progreso, que se opone a tradición, es decir, pasado y futuro, tradición y progreso. ¿Vivir en el pasado no es negar el presente? ¿Crear en el progreso a fe ciega no es romper la tradición y la esencia de lo que somos? La solución no es fácil, y nuestro autor, a lo largo de su vida, cambió en ocasiones de este parecer. Si en sus primeros escritos, como ya hemos visto, defiende el progreso como forma de vida, de cambio, de superación, en *La voluntad* podemos leer:

Yo siento que me falta la Fe; no la tengo tampoco ni en la gloria literaria ni el Progreso... que creo dos solemnes estupideces... ¡El Progreso! ¡Qué nos importan las generaciones futuras! Lo importante es nuestra vida, nuestra sensación momentánea y actual, nuestro yo, que es un relámpago fugaz. Además, el progreso es inmoral, es una colosal inmoralidad: porque consiste en el bienestar de unas generaciones a costa del trabajo y del sacrificio de las anteriores<sup>893</sup>.

De ahí que sea tan importante un texto como *Old Spain!*, en el que nuestro autor, tras titubear sobre el progreso en numerosas ocasiones, parece llegar a la solución ideal, que no es otra que la unión armónica entre tradición y progreso, para alcanzar la felicidad. Si don Joaquín, como ya hemos visto, representa el progreso, unido a su condición de multimillonario americano, con todos los símbolos acerca de New York y demás; y si Pepita, con su título nobiliario incluido, representa la tradición, lo que nunca cambia, con símbolos como la fe, Castilla, la tierra, la familia, etc.; la unión de ambos amantes no deja de ser sino la respuesta ideal de nuestro autor a este eterno dilema que siempre lo acompañó.

El tema de la muerte también lo acompañó siempre, seguramente en relación con la idea del tiempo, de la fugacidad de las cosas, de la inevitable marcha hacia la nada, actitud tan negativa y de fuerte influencia de nuestro barroco. No obstante, en su teatro

---

<sup>893</sup> O. C., I, págs. 938-939.

la muerte es sólo tema fundamental de tres obritas, las que forman la trilogía *Lo invisible*, aunque esté presente en otros textos de nuestro autor.

Como ha señalado la crítica, *Azorín* conoce las obras que tratan este tema de autores como Maeterlinck, Ibsen o Sutton Vane, etc., sin olvidar a R. M. Rilke, de quien *Azorín* cita *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* como inspiración e influencia fundamental de esta trilogía sobre la muerte. Es evidente que *Azorín* ha sido influido claramente por tales autores, como es notorio en el caso de la también trilogía de Maeterlinck que forman *La intrusa*, que *Azorín* tradujo en 1896, *Los ciegos* e *Interior*; o por la obra de Sutton Vane, *El viaje infinito*.

Ahora bien, la muerte para nuestro autor, seguramente por su concepción del tiempo y sus ideas acerca de una repetición constante e infinita de la vida y de todo lo que ella contiene, no deja de ser algo ajeno al propio ser humano, que lo determina y decide su final, pero que no anida en su interior, de tal modo que la muerte se convierte en la gran vengadora de la vida, otra causante más de la infelicidad, del no poder alcanzar los deseos. Tanto en *La arañita en el espejo* como en *El segador*, la muerte viene de fuera, como lo extraño, sumiendo al ser humano en una profunda desgracia. Es la tragedia que impide al hombre su felicidad, el cumplimiento de sus deseos, como una sombra más que planea sobre nuestras vidas. Tal vez por ello, la muerte no aparece físicamente, sino que es sólo una presencia.



### 4.3. Características

Ya hemos visto cómo uno de los primeros estudiosos del teatro de *Azorín*, Guillermo Díaz-Plaja, señala como característica fundamental de la producción dramática de nuestro autor la de la unidad esencial de toda su obra<sup>894</sup>. Junto a ésta, menciona el concepto de cuadro y la acción escénica, exterior e interior, aunque es esta última la propia de *Azorín*<sup>895</sup>. De hecho, ya vimos cómo en *Angelita*, por señalar sólo un ejemplo, el personaje femenino asegura que la “acción está dentro de nosotros”<sup>896</sup>; acción interior siempre ligada al sentimiento, al espíritu, como vemos en *Judit*, cuando el Obrero 5º define a la protagonista del siguiente modo: “¡Corazón siempre! ¡Esta es nuestra Judit! ¡La vida es emoción! ¡Sin emoción no hay nada!”<sup>897</sup>. Y es en esta sentimentalidad, en esta intimidad de los personajes azorinianos donde radica la verdad para nuestro autor, lo más puro, lo opuesto al mundo material y consciente, aquello que puede traernos la paz y la concordia; en palabras de Judit:

Qué inmensa estupidez humana... Siempre el dolor. Siempre la iniquidad.  
¿No se podrá comprender al fin lo absurdo, lo inhumano, de esta lucha terrible? Insensatez... Insensatez... Siento un profundo horror... Siento una honda tristeza; sí, horror, tristeza... Cada vez que pienso en esta hostilidad de unos contra otros... ¡Y todo podría resolverse en la concordia y el amor!  
¿Reinarán siempre la fuerza y la estupidez en el mundo? ¿No llegará una era de cordialidad entre los hombres?<sup>898</sup>

Destaca también el mencionado crítico la “antiescenografía”. La crítica ha citado siempre la ya famosa máxima de *Azorín* acerca del valor que se ha de conceder a lo

---

<sup>894</sup> Señala G. Díaz-Plaja: “Nada hay absolutamente nuevo en la evolución de su sentir. Todo se encuentra -de una manera embrionaria, velada- en su obra anterior. Los cambios de ruta que experimenta su obra, afectan más a la forma que al fondo, al espíritu, animador único, pertinaz, vivo. La evolución de la obra azoriniana no es más que un continuo fluir a la superficie de las ideas que ya venían actuando, vagamente, desde la subconsciencia” (op. cit., [1936], págs. 27-28).

<sup>895</sup> “Hay un dinamismo espiritual que fluye de las evocaciones de los personajes. Hay un movimiento continuado de la acción, más rápido que cualquier mutación de tramoya” (ibidem, pág. 32).

<sup>896</sup> Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, V, pág. 497.

<sup>897</sup> Acto I, Cuadro I, op. cit., [1993], pág. 129.

<sup>898</sup> Ibidem, Acto I, Cuadro I, pág. 125.

escenográfico, que aparece en la edición neoyorkina de *Old Spain!*: “Todo debe estar en el diálogo”. Y para demostrarlo, Guillermo Díaz-Plaja compara las trilogías sobre la muerte de Maeterlinck y nuestro autor, asegurando que la “gran victoria de *Azorín* consiste en lograr el mismo estremecimiento de Maeterlinck; pero de un modo más sobrio, más limpio, más puro. Sin rumores de sentimentalismo”<sup>899</sup>; es decir:

Todo el dramatismo nace puramente y sin complicaciones bastardas. Surge del protagonista; de su dolor, de su angustia. Se ve cómo se avecina, cómo se echa encima la tragedia. Cómo se va cerrando el ángulo patético hasta triturarnos en su vértice. Y todo por una pura mecánica mental, inteligente, aguda<sup>900</sup>.

Relacionada en parte a la anterior, tendríamos la “antiarqueología”. En *Félix Vargas*, obra de 1928 y que, por tanto, coincide con los años en que *Azorín* escribe la mayor parte de su teatro, por lo que plasmará ideas que por fuerza veremos reflejadas en su escritura dramática, hay un <<Prólogo>> que condensa el nuevo ideario de *Azorín*, imbuido sin duda del aire de vanguardia que recorre buena parte de nuestra cultura. Una de las ideas que podemos leer es:

Tirar al suelo las formas viejas y pisotearlas violentamente. Declararse desligado de todo. Independiente de los viejos y de los jóvenes. Imposibilidad de evocar una figura antigua con arqueología; la arqueología es la enemiga de la sensación viva<sup>901</sup>.

Igualmente señala el crítico ese desvanecerse tan unido a lo surrealista, aunque no sitúa a *Azorín* dentro de dicho movimiento, sino que incide sobre la evasión de lo real<sup>902</sup>, con una utilización de lo espontáneo que llevaría a lo automático, y que el crítico ya ve apuntado más de veinte años antes, nada menos que en *La voluntad*, de 1902.

---

<sup>899</sup> G. Díaz-Plaja, op. cit., [1936], pág. 34.

<sup>900</sup> Ibidem, pág. 35.

<sup>901</sup> O. C., V, pág. 42.

<sup>902</sup> “En cada obra escénica de *Azorín* hay uno, dos personajes que actúan discontinuamente en el terreno de lo suprarreal. En el ensueño. Estos personajes monologan frecuentemente. Sus discursos tienen una incoherencia esencial; son ilógicos” (G. Díaz-Plaja, op. cit., [1936], pág. 44).

Sin duda, estas características del teatro de *Azorín* señaladas por Guillermo Díaz-Plaja han sido las más citadas y, en cierto modo, evidentes, ya que van repitiéndose como si sólo ellas formaran la esencia del teatro de nuestro autor. Empero, las obras dramáticas del escritor monovero encierran otras características que, por un lado, definen más certeramente su teatro y, por otro lado, nos acercan al resto de la obra de José Martínez Ruiz. Esta cualidad profundamente intelectual y común a toda su obra ya la vio su amigo Ramón Pérez de Ayala, cuando afirmó que toda su obra “está animada, dinamizada paradójicamente, de un impulso de trascendencia espiritual e intelectual”<sup>903</sup>.

Este “impulso”, sin embargo, no significa, como el propio término parece indicar, un mero deseo o arranque momentáneo que luego se disipa y fenece, sino que permanece muy arraigado en la escritura de nuestro autor y la cruza desde la primera obra hasta la última. Porque si le importa lo “espiritual e intelectual”, como señala el autor de *Troteras y danzaderas*, lo opuesto no ha de importarle, y de hecho lo criticó y atacó en sus escritos. Nos referimos al dinero y, por extensión, a todo lo que significa, no sólo a la opresión que puede generar sino también, y en mayor medida, a la pobreza y miseria de quienes padecen las consecuencias de su nefasta utilización. En *Judit*, recordemos los sufrimientos de esos mineros en huelga, ahogados por el poder de los que controlan la riqueza, simbolizados en el Presidente del Consejo; y recordemos también la tristeza que se apodera de Judit al constatar una y otra vez el sufrimiento de los más desfavorecidos, su miseria inhumana:

¡Visión melancólica! Triste, dolorosa visión... En el silencio, en las tinieblas, ¿sabéis lo que veía yo, compañeros? Subía yo por unas escaleras estrechas, tenebrosas. La casa era pobre. En lo alto de la escalera llamaba a una puerta. Se oían en toda la casa llantos de niños. La puerta de la casa se abrió y yo entraba en una vivienda reducida y limpia. Una mujer vestida de negro sale a abrirme. A su lado hay tres niños. Los tres están cogidos de la falda de la madre. El rostro de aquella mujer era pálido; sus ojos brillaban dentro de anchas ojeras. El dolor la oprimía y sus labios sin color, pálidos, pálidos, como las mejillas, como las manos, intentaban sonreír. ¿Son estos niños pálidos todos los niños pobres de España? No había en la casa más que esta mujer vestida de negro y estos tres niños. Y yo veía en este grupo

---

<sup>903</sup> Op. cit., [1964], pág. 150.

la tragedia de todos los niños infortunados y de todas las mujeres desamparadas...<sup>904</sup>

Recordemos en este sentido lo ya visto al analizar sus comedias. En su última obra, *Farsa docente*, por ejemplo, veíamos a algunos personajes que, a pesar de su riqueza, no dudan en abandonar lo material a la suerte de otros personajes más ambiciosos y dedicarse a unas aficiones que únicamente son comprensibles desde el punto de vista personal e íntimo, y que nadie más entiende. Así, un personaje de la obra, Pepe, confiesa abatido: “No lo comprendo; antes, una duquesa que se dedica a la cocina, y ahora, un camarero que toma las medidas”<sup>905</sup>. El camarero en cuestión, Pedro Covisa, se convertirá más adelante en multimillonario, dueño de un banco importante, pero continuará con “la manía de cortar trajes”<sup>906</sup>, despreocupado de lo material y sólo atento a su ser interior, simbolizado en esa afición de su otra vida; y a tanto llega lo uno -la despreocupación respecto de lo material- y lo otro -su entrega a su yo más íntimo- que Pedro Covisa “corta trajes y se los regala a todos los pobres que lo necesitan”<sup>907</sup>.

El dinero en *Azorín*, como ya hemos dicho, simboliza otras realidades, como el poder, lo material, el progreso e incluso, alguna vez, lo científico, casi como una suerte de variante del positivismo. Y si al dinero y lo material y el progreso se oponen el amor, lo espiritual y la tradición, a lo científico se opone la naturaleza. A lo científico y a su desarrollo técnico. Ya en *Old Spain!*, la condesita de la Llana asegura lo siguiente a un don Joaquín que aún cree sin dudas importantes en el progreso como forma de conseguir la felicidad:

¡Qué valen todo el trajín del mundo, y todas las máquinas, y toda la actividad industrial, al lado de este minuto pasado en la ventanita, contemplando en un día gris el paisaje!<sup>908</sup>.

---

<sup>904</sup> Acto I, Cuadro I, op. cit., [1993], págs. 127-128.

<sup>905</sup> Acto II, en *O. C.*, VI, pág. 612.

<sup>906</sup> Ibidem, Acto III, pág. 623.

<sup>907</sup> Ibidem, Acto III, pág. 623.

<sup>908</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 891.

En *Angelita*, la heroína duda qué camino seguir en la vida; y tras ofrecérsele varios -cada uno de ellos representa una forma de vida de fuerte contenido simbólico, como la riqueza y la sabiduría-, al fin decide no ponerse al lado de los poderosos, sino de los más desfavorecidos:

¡Qué bella vida estar al lado de los que sufren! ¡Ser del partido de los que trabajan y penan! ¿Es que no hay en la tierra una justicia superior, suprema? La habrá fuera del mundo. Y en todo caso, ¿qué más recompensa, qué más premio que sentir en el fondo del espíritu la sensación de piedad? La sensación de la piedad, que impregna todo nuestro ser y atrae hacia nosotros una mano que estrecha con efusión nuestra mano<sup>909</sup>.

Y más adelante añade que “quisiera llegar al más alto grado de perfección”<sup>910</sup>, pero no se refiere a nada relacionado con la ciencia ni con la técnica, sino con la naturaleza: “Mira, mira estas flores: la rosa, el clavel, el lirio. Todas para ti. Todas para la nueva Ángela Miranda; la que yo quiero ser”<sup>911</sup>.

En *Farsa docente*, en fin, el rico Pedro Covisa conoce a un pobre, Antonio, que se declara poeta y transeúnte, y declara a su mujer que el tal Antonio “vale más que todos nosotros”<sup>912</sup>, seguramente porque no cree en riquezas ni en ciencias, sino que para él “la vida es la vida; la Naturaleza es nuestra madre. Ame usted la Naturaleza”<sup>913</sup>.

De ahí, la aseveración de Guillermo Díaz-Plaja acerca de la acción interior en nuestro autor, que prima sobre la exterior, pues se vincula a lo íntimo, a lo espiritual, a lo inmutable, más allá de los cambios materiales y externos que el devenir del tiempo produce. No en vano, el personaje de Angelita llega a exclamar: “y ver las transformaciones de la materia, que es inferior al espíritu”<sup>914</sup>.

Unido a lo anterior, tendríamos que señalar, sin duda, el amor que nuestro autor siente por los personajes sin ambición, en el sentido de una no ambición material, de poder, de cosas externas y adjetivas, ajenas a una vida sencilla y vivida íntimamente, en

<sup>909</sup> Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, V, págs. 503-504.

<sup>910</sup> Ibidem, Acto III, Cuadro II, pág. 504.

<sup>911</sup> Ibidem, Acto III, Cuadro II, pág. 504.

<sup>912</sup> Acto III, en *O. C.*, VI, pág. 630.

<sup>913</sup> Ibidem, Acto III, pág. 632.

<sup>914</sup> Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, V, pág. 501.

comuni3n con el paisaje. Como nos dice el personaje de don Claudio: “No debemos tener prisa para llegar a donde, de todos modos, hemos de llegar. Poquito a poco... Y lo que hace falta es que podamos ir pasando”<sup>915</sup>. En este sentido, podríamos citar los personajes de la condesita de la Llana, para quien la “vida es pensar, sentir, ver pasar el tiempo”<sup>916</sup>; Angelita, que asegura saber “que para el perfeccionamiento humano se necesita el recogimiento sobre s3 mismo”<sup>917</sup>; o los distintos personajes de *Farsa docente*, que al fin comprenden la queja del Administrador, cuando arremete contra esa humanidad deseosa de dinero, poder, fama, etc., diciendo que

todos protestan contra la autoridad. ¡Miserable especie humana, vil, hipócrita y cobarde! Ahora me dicen ustedes lo contrario. Y han sido incapaces en el mundo, y volverán a serlo, de rebelarse contra la autoridad. Y todo lo que tienen ustedes en el mundo es autoridad. Autoridad del dinero; autoridad del prestigio científico; autoridad del renombre literario; autoridad de los temerarios que se ponen delante de una fiera o que se dan estúpidos puñetazos. ¡No sé cómo el dueño de los Campos Eliseos no se cansa de esa humanidad miserable y enfr3a de una vez el planeta, para que los hombres se vayan, todos ustedes, a hacer gárgaras!”<sup>918</sup>.

Ahora bien, no quiere decir esto que los personajes de *Azor3n* sean seres fr3os, ajenos a todo sentimiento mundano<sup>919</sup>. En realidad, tan importante para nuestro autor es una vida en comuni3n con nuestro yo m3s 3ntimo y la naturaleza que nos rodea como el deseo de realizar nuestros sue3os, pues ello implica, por un lado, la libertad del individuo y, por otro lado, el af3n de una vida m3s plena.

El m3s claro ejemplo nos lo ofrece el personaje de Laura, en *Brandy, mucho brandy*, que nos dice: “¿Verdad que la vida es ilusi3n?”<sup>920</sup>. Poco importa que,

<sup>915</sup> *Old Spain!*, Acto I, en *O. C.*, IV, p3g. 870.

<sup>916</sup> *Ibidem*, Acto II, p3g. 890.

<sup>917</sup> *Angelita*, Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, V, p3g. 504.

<sup>918</sup> Acto I, en *O. C.*, VI, p3g. 592.

<sup>919</sup> Para C3sar Oliva: “La mayor3a de los personajes azorinianos (...) se distinguen por la obviedad. Responden a esquemas unipersonales que remiten al mismo creador, sin advertir que el teatro debe ofrecer la posibilidad del contraste y de la diversidad de los puntos de vista. Tales personajes son seres increíbles, en el sentido estricto del t3rmino, que apenas sienten, aunque aparenten exteriorizar emociones, que s3lo son palabras” (op. cit., [1998], p3g. 24).

<sup>920</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, p3g. 954.

finalmente, el miedo le impida realizar esos sueños; el conflicto entre deseo y realidad se inclina hacia el segundo, pero eso no quiere decir que los sueños no se tengan, no se anhelan; simplemente, la realidad puede más y la felicidad pretendida es presa del miedo que produce conseguirla. No obstante, siempre nos quedará el sueño como parte de nosotros mismos, como Laura nos confiesa, aunque dicho sueño implica el miedo a realizarlo:

Navegar, navegar; ir alejándonos poco a poco de lo que conocemos; ir desprendiéndonos poco a poco de lo que nos oprime. En el horizonte se ven las velas blancas de los barcos que pasan. Y vamos caminando. Ya está muy lejos Europa; no nos acordamos ya de España; respiramos otro ambiente y vemos otro cielo. Sentimos un profundo sosiego. Hemos luchado por arrancarnos a todo lo que nos rodeaba. Estamos lejos, tranquilos; gozamos de plena seguridad. No vendrá nadie, nadie, a turbar nuestra paz. Podemos abrir todas las mañanas nuestra ventana, seguros de que este minuto de sosiego no ha de ser interrumpido... Y ahora, cuando nos hallamos libres y seguros, es cuando comenzamos a pensar otra vez, con emoción, en todos los nuestros y en la lejana España<sup>921</sup>.

En otras ocasiones, como en *Judit*, la no realización de los sueños no depende del miedo o de la inseguridad de los personajes, sino de las circunstancias externas, de una sociedad con unas estructuras que aniquilan a los propios individuos, presos en algunos casos de su destino. Judit no quiere matar al Presidente del Consejo, pero lo hace, y el conflicto que se provoca entonces en su interior la anula como persona, tanto que ha de inventarse otra mujer, Ester, una personalidad nueva que surge de su interior con fuerza pero que ya formaba parte de sus anhelos, de su ilusión: “Soñar, soñar... No sé si estoy en un sueño o en la realidad de un mundo. El mundo es dolor, y yo quisiera tener un ímpetu poderoso...”<sup>922</sup>; idea que repite en varias ocasiones: “ ¡Vivir en el ensueño! ¡Yo quisiera soñar siempre! ¡Soñar! ¡Soñar! En un mundo en que no hubiera lágrimas y dolores...”<sup>923</sup>.

---

<sup>921</sup> Ibidem, Acto III, pág. 971.

<sup>922</sup> Acto II, Cuadro II, op. cit., [1993], págs. 163.

<sup>923</sup> Ibidem, Acto II, Cuadro II, págs. 165.

Hemos asegurado en repetidas ocasiones que la obra de *Azorín* encierra una unidad que afecta tanto a la lengua como a temas e inquietudes, incluso a personajes y anécdotas varias. Los sueños y el afán por realizarlos reafirma tal unidad, y así, en ocasiones, parece no tener clara *Azorín* la diferencia entre sueño y realidad: “Confundo lo que he soñado y lo que he vivido; no sé lo que es auténtico y lo que es ficticio”<sup>924</sup>.

De todas formas, lo anterior no nos puede llevar a la conclusión de que los personajes de *Azorín* obedecen a un patrón estricto, en el que los idealistas se oponen a los materialistas. Hay, sin duda, personajes idealistas, personajes materialistas, pero también otro tipo de personajes que inciden en la riqueza de tipos de su teatro, aunque no podemos dejar de manifestar que muchos de sus personajes, más que de carne y hueso, resultan símbolos y prototipos que se repetirán obra tras obra, con la única diferencia del nombre que se les da.

Efectivamente, vemos en su teatro personajes que representan sin ninguna duda una idea, tanto incluso que a veces no se les llama por sus nombres sino por lo que son o representan, como el doctor Death (doctor Muerte), en *Doctor Death, de 3 a 5*. Lo que nos lleva a otro tipo de simbolismo de personajes, aquél que hace referencia a la no realidad del personaje, a veces incluso corpórea, personajes espirituales que comportan un importante peso sobre la acción: la muerte, en *Lo invisible*; el tiempo, en *Angelita*; o la ensoñación, en *Cervantes o La casa encantada*; el destino en *Judit*. O los personajes mágicos, de otra realidad, que aparecen en *Brandy, mucho brandy* (el tío muerto, Lorenzo, cuando era joven, animándola a realizar sus sueños<sup>925</sup>; y cuando era viejo, convenciéndola de lo contrario, ya que “las ilusiones, una vez realizadas, nos dejan un amargor indeleble en el alma”<sup>926</sup>) o en *Angelita* (las tres Ángeles que se le aparecen a Angelita, cada una de las cuales le habla de un posible futuro, de una posible vida, según el camino que todos hemos de elegir, pero que sólo a ella se le presenta antes de elegirlo, lo cual confirma, quizá inocentemente, el propio personaje, al afirmar que “la tercera Ángela ha desaparecido; soy yo misma. Soy yo, que al fin sé lo que debo saber”<sup>927</sup>).

---

<sup>924</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 556.

<sup>925</sup> “No dejes de realizar ningún deseo, ninguna ilusión” (Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 967).

<sup>926</sup> *Ibidem*, Acto III, pág. 964.

<sup>927</sup> Acto III, Cuadro II, en *O. C.*, V, pág. 504.



Ya Guillermo Díaz-Plaja había afirmado que en cada comedia de nuestro autor “hay uno, dos personajes de actúan discontinuamente en el terreno de lo suprarreal. En el ensueño”<sup>928</sup>.

Junto a este tipo de personajes que no son de carne y hueso, según la expresión que usualmente se suele utilizar, aparecen en el teatro de *Azorín* otros personajes que sí lo son, o han sido, mejor dicho, en el sentido más literal del término, como Francisco de Quevedo, en *La fuerza del amor*, o Miguel de Cervantes, en *Cervantes o La casa encantada*<sup>929</sup>.

Y entre ambos, personajes simbólicos y personajes que han existido en la vida real, aparecen personajes que no han existido pero que pertenecen a otras obras, es decir, personajes no reales que cobran vida en otros textos, bien directamente<sup>930</sup> bien a través de otros personajes que se fingen tales entes de ficción<sup>931</sup>.

Respecto de los personajes creados por *Azorín*, destaca la figura del gracioso. Decíamos antes que muchos personajes de nuestro autor no consiguen pergeñar un carácter que los individualice, sino que conforman un ser que, con diferentes nombres, se repite en las diferentes obras del monovero. Así, el Chacón de *La fuerza del amor*; mister Brown<sup>932</sup>, de *Old Spain!*; mister Fog, de *Brandy, mucho brandy*; Ontañón, de *La comedia del arte*; o Postín, de *Cervantes o La casa encantada*. Todos ellos, en realidad, son uno, el tipo del gracioso, que desde nuestro teatro clásico aparece en todo tipo de obras. De hecho, en *Azorín* cumplen exactamente la misma función, incluso aquélla de acompañar al galán, como podemos comprobar en *La fuerza del amor*, *Old Spain!* o *Cervantes o La casa encantada*. Tal valor que nuestro autor parece conceder a la figura

---

<sup>928</sup> Op. cit., [1936], pág. 44.

<sup>929</sup> De estos escritores, personajes reales, hace una evocación como en otras obras no teatrales las hace de otros, como del Arcipreste de Hita, en *Al margen de los clásicos*, lo que nos vuelve hablar de esa unidad esencial de la obra de nuestro autor.

<sup>930</sup> Don Diego Coronel, en *La fuerza del amor*. En *Memorias inmemoriales*, nuestro autor conversa con don Juan en el café de San Sebastián, frente a la iglesia del mismo nombre, confesándonos *Azorín*: “En aquel tiempo, la realidad era, para mí, la de los grandes maestros, la de un Cervantes, un Flaubert, un Meredith, un Galdós; la verdadera realidad, la de la calle y la casa, contaba poco para mí” (*O. C.*, VIII, pág. 513).

<sup>931</sup> Amadís de Gaula, en *La fuerza del amor*; o don Quijote de la Mancha, en *Old Spain!*

<sup>932</sup> Este personaje nos introduce también en otra característica de nuestro autor: la inclusión de personajes con nombre extranjero, especialmente inglés, como mister Brown, mister Fog o el doctor Death.

del gracioso tal vez tenga que ver con la importancia del humor en nuestro teatro del siglo XX:

Efectivamente, el humor se nos aparece como una de las corrientes expresivas más características de la literatura española del siglo XX. En este sentido, había nacido con la Restauración en el último tercio del XIX y como válvula de escape para esa peculiar <<nostalgia de lo absoluto>> que en España nace con cierto retraso y corresponde a la conciencia del insalvable abismo entre cientificismo y fe, entre una necesidad de estabilidad social y un mundo conflictivo de la economía industrial<sup>933</sup>.

Otro de los personajes que definen el teatro de José Martínez Ruiz es el propio *Azorín*. En algunas ocasiones, nuestro autor, a través de un personaje cualquiera, habla de sí mismo, de sus ideas, de lo que, como *Azorín*, ya ha escrito en otros textos. En *Comedia del arte*, dice Valdés: “La teoría sin práctica no es nada”<sup>934</sup>, aserto tantas veces repetido por *Azorín* en otros textos. En *Judit* aparece un personaje denominado Escritor, claro *alter ego* de nuestro autor, que manifiesta, como vimos al analizar la obra, diversas opiniones y juicios defendidos por nuestro autor y que lo definen tanto como hombre como escritor, cuando asegura que es independiente y que no quiere deber nada a nadie, sólo a su trabajo, y cuando reflexiona sobre el arte de escribir.

Pero, sin duda, los personajes más plenamente azorinianos son las mujeres. Si, como en Jorge Luis Borges, el sexo no aparece nunca en *Azorín*, la mujer, un tipo especial de mujer, se convierte en indudable protagonista de su teatro, y de otros textos, como *Doña Inés*.

Al hablar de la vida de José Martínez Ruiz, vimos la gran influencia que su madre ejerció sobre él, por su dedicación, por su espíritu, por su especial sensibilidad, por detalles aparentemente vulgares, como el apuntar día a día en un cuaderno las pequeñas cosas del quehacer casero, etc. Este mundo femenino, en el que nuestro autor cifró la bondad, el esfuerzo, el peso de la vida, lo más dulce y espiritual, la sensibilidad

---

<sup>933</sup> Gerald G. Brown, op. cit., [1983], págs. 16-17. Por el estudio peculiar de la época, y dejando ya el indiscutible trabajo de Ramón Gómez de la Serna, <<Gravedad e importancia del humorismo>>, *Revista de Occidente*, febrero de 1928, págs. 348-360, véase el libro de Rosa M<sup>a</sup> Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Gredos, Madrid, 1996.

<sup>934</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 1010.

y el arte, la perpetuación de las costumbres y la tradición, se ve en su teatro. Aunque no quiere decir esto que sus tipos femeninos sean variados. Antes al contrario, sus personajes femeninos son siempre el mismo, o muy semejantes, una misma mujer, una misma esencia femenina que varía nombres y profesiones según la obra de que se trate.

Doña Aurelia, de *La fuerza del amor*; la condesita de la Llana, de *Old Spain!*; Laura, de *Brandy, mucho brandy*; Angelita, de *Angelita*; Pepa María, de *La guerrilla*; o Judit, de la obra homónima; heroínas todas que, en realidad, son una misma mujer, sencilla, amante de las pequeñas cosas de la vida, de las tradiciones, del paisaje, enamorada y sincera, fiel, ensoñadora pero sin que ello suponga separar los pies de la realidad, sensible y hermosa, dueña aparente de su destino, de una espiritualidad sublime, pero también vulnerable. Como Doña Inés.

Destaquemos también que, del mismo modo que hemos visto relaciones internas en la obra completa de *Azorín*, nuestro autor también utiliza sus personajes en distintas obras, teatrales y no teatrales. Si al poeta José Vega lo utiliza en *Comedia del arte* y en el cuento <<El pie de la duquesa>>, por ejemplo; al personaje Pacita Durán, actriz, lo utiliza tanto en *Comedia del arte* como en *Angelita*, personaje principal en la primera y únicamente nombrado en la segunda<sup>935</sup>.

Ciertamente, *Azorín* es un escritor que utiliza en distintos lugares de su obra unas mismas situaciones, escenarios, personajes e ideas, repitiéndolos por textos de diversa índole como si creara una red que lo definiera, tal vez como forma de dotar de una vida compleja y cierta al arte, a su literatura.

Válganos los siguientes diálogos. En *Old Spain!* asistimos a la definición de progreso y materialismo y poder del dinero como algo intrínseco a Estados Unidos, y más concretamente a la ciudad de Nueva York. A esta ciudad se la asocia con el movimiento, ruido, el progreso, la acción, aunque el ideal de la condesita de la Llana es una “vida íntima y profunda”<sup>936</sup>, alejada de esa presunta actividad, únicamente externa y, por tanto, vana. Pues bien, en *Angelita* nos dice la Primer Ángela:

Vengo de Nueva York; estoy allí hace bastantes años; soy periodista (...).

¡Si vieras qué vida aquella de Norteamérica! Todo rápido, intenso (...). No

<sup>935</sup> Véase el Acto I, Cuadro II.

<sup>936</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 891.

tengo un minuto de reposo; siempre en actividad; siempre de un lado para otro (...). ¡Vivir, vivir en perpetua acción!<sup>937</sup>.

Uno de los principales defectos que la crítica ha achacado al teatro azoriniano es el utilizar una lengua muy literaria, con la inclusión de párrafos demasiado descriptivos, minuciosos, líricos, con esa frase lacónica y expresiva, lenta, que tan poco tiene que ver con la agilidad que exige el teatro. En parte, tales razones pueden parecer ciertas, especialmente si atendemos a párrafos como el que sigue, pronunciado por Angelita:

Adiós, Carlos (...). ¡Adiós, adiós! Me apoyo en él, en su bondad, en su optimismo, para reaccionar contra mí misma y entrar más hondo en mi propia personalidad. Siento un ansia profunda de anular lo desconocido. En la vida el dolor nos rodea; está junto a nosotros, antes que nosotros lo veamos; gozamos de un momento de serenidad, y no podemos sospechar que ya en ese instante ha entrado en nuestra vida el incidente doloroso que nos ha de hacer llorar. Yo quiero hacer pasar sobre ese tiempo en que lo desconocido se ha iniciado ya en nuestra existencia; ansío llegar sin temor al resultado final; quiero no ser juguete de esa fatalidad misteriosa. Si se ha de realizar el drama, deseo saberlo desde el primer instante. Y por eso anulo el tiempo y salto los años... Un año, dos años, tres años, cuatro años, cinco años. Las cinco vueltas del anillo ya están dadas (...). Todo está igual que antes; no se oye ningún ruido; la misma luz; el mismo silencio; las mismas cosas. ¡Es raro! Diríase que la casa está abandonada; no tendrá ya virtud este zafiro. Estoy sin saber qué hacer. Sería curioso que, después de tanta esperanza, no sucediera nada. Voy a ver por el jardín<sup>938</sup>.

Sin embargo, sin pretender decir lo contrario, conviene atender a dos razones. La primera, que el teatro es vario y esa pretendida agilidad que ha de tener el texto teatral puede hacer referencia a cierto tipo de obra; la segunda razón tiene que ver con el teatro de tesis, donde lo que se pretende es la demostración de una idea, y que más adelante comentaremos.

---

<sup>937</sup> Acto III, en *O. C.*, V, pág. 496-497.

<sup>938</sup> *Ibidem*, Acto II, págs. 473-474.

Pero sí es cierto que muchos diálogos de nuestro autor versan, con mayor o menor fortuna, sobre temas intelectuales o filosóficos, y todo es visto, incluida la acción, como un problema metafísico que se ha de mostrar. Tal acción, además, no sería exterior, sino interior; no física, sino psíquica, lo que explicaría el lento proceso al que asistimos.

En su artículo <<Los aficionados>>, escrito con motivo del estreno en su pueblo natal de *Angelita* y publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1930 después del estreno, aunque escrito antes según Ángel Cruz Rueda, nos dice que él “tiene fe en lo que ha escrito; da una gran importancia al diálogo; el diálogo es la esencia de la obra teatral”<sup>939</sup>.

No obstante, que no siempre haya seguido esta máxima no nos debe hacer pensar en modo alguno en una deficiencia. Es cierto que en obras como *Brandy, mucho brandy*, *Lo invisible* o *Cervantes o La casa encantada* no todo está en el diálogo, pero, a pesar de las críticas que han manifestado algunos críticos sobre los recursos escenográficos<sup>940</sup>, señala Ricardo Doménech que “tales recursos abrirían hoy enormes posibilidades para un espectáculo concebido con una técnica y un criterio modernos (...). Los ruidos extraños, el lúgubre *Dies Irae*, etc., son una parte inseparable, necesaria, de la situación”<sup>941</sup>.

Por lo demás, asistimos dentro del teatro de *Azorín* a una gran variedad de diálogos, que nos presentan una riqueza nada desdeñable. Por un lado, *Azorín* desarrolló ciertos diálogos dentro del concepto del humor absurdo que tendrá posteriormente tanta relevancia, con ciertos toques ilógicos<sup>942</sup>, muy influidos por el surrealismo:

MÍSTER BROWN-. ¿Quién es usted, don Joaquín?

DON JOAQUÍN-. Yo soy un multimillonario, míster Brown.

MÍSTER BROWN-. ¿Cuántos millones tiene usted, don Joaquín?

---

<sup>939</sup> *O. C.*, V, pág. 508.

<sup>940</sup> Fundamentalmente a partir de Guillermo Díaz-Plaja, que se lamenta de lo que, para él, es un paso atrás en la evolución del teatro azoriniano, al asegurar que “esta marcha atrás hacia lo fantástico se acompaña de un fuerte aparato escenográfico (...). Hay que reprochar todo este juego efectista, una vez más. Para quien ha logrado *Lo invisible* este procedimiento ha de parecernos grosero, si no se trata de hacer un juego de contraste entre el temple del amo y el del criado” (op. cit., [1936], págs. 60-61).

<sup>941</sup> Op. cit., [1968], pág. 399.

<sup>942</sup> Ya en *Buscapiés* había utilizado el absurdo (véase *O. C.*, I, pág. 64).

DON JOAQUÍN-. Tengo treinta millones de dólares, míster Brown.

MÍSTER BROWN-. Présteme usted dos pesetas, don Joaquín.

DON JOAQUÍN-. <<Old Spain!>>, míster Brown.

MÍSTER BROWN-. ¡Turidù, don Joaquín!

DON JOAQUÍN-. ¿Qué haría usted si fuese millonario, míster Brown?

MÍSTER BROWN-. Reírme de la Humanidad, don Joaquín.

DON JOAQUÍN-. Y ¿para qué se quiere reír de la Humanidad?

MÍSTER BROWN-. Para no verme obligado a llorar.

DON JOAQUÍN-. Y sin dinero, ¿qué le sucede a usted, míster Brown?

MÍSTER BROWN-. Sin dinero me aburro, don Joaquín.

DON JOAQUÍN-. ¿Cree usted que los que tienen dinero no se aburren?

MÍSTER BROWN-. Se aburrirán, si se aburren, de otra manera.

DON JOAQUÍN-. Aburrirse con dinero es más fácil que aburrirse sin él.

MÍSTER BROWN-. Prefiero aburrirme con la cartera llena que con la cartera vacía.

DON JOAQUÍN-. Yo voy a hacer la felicidad de usted, míster Brown.

MÍSTER BROWN-. ¡Qué gracioso está el niño! Recuerdos a su tía, don Joaquín.

DON JOAQUÍN-. Gracias, de su parte, míster Brown. ¿Cuánto necesita usted para ser feliz?

MÍSTER BROWN-. Un poco más de lo que necesito para ser desgraciado.

DON JOAQUÍN-. ¿Quiere usted comprar una casita en el campo para retirarse cuando se canse de trabajar en el circo?

MÍSTER BROWN-. ¡Olé los hombrecitos, don Joaquín!

DON JOAQUÍN-. ¿Tendrá usted bastante con cien mil duros?

MÍSTER BROWN-. Añada usted una pecera con todos sus habitantes, don Joaquín.

DON JOAQUÍN-. ¿Para qué, míster Brown?

MÍSTER BROWN-. Para que me ría yo de los peces de colores.

DON JOAQUÍN-. ¿Tiene usted el chaleco blanco de mi tío?

MÍSTER BROWN-. No; pero tengo el peine de concha de mi sobrina<sup>943</sup>.

En palabras de Ángel Berenguer:

Si Arniches se apoyó en la realidad, adulterada por la tradición sainetesca, para encontrar el sustento temático necesario a su obra, y Benavente utilizó

<sup>943</sup> *Old Spain!*, Acto I, en *O. C.*, IV, págs. 879-880.

los medios rurales, los interiores burgueses -provincianos y cosmopolitas-, para dar un carácter real a sus comedias, *Azorín* radicaliza su postura ante la realidad adoptando un lenguaje escénico separado de la cotidianidad, aunque no formalmente adscrito a la vanguardia surrealista. Esa realidad que, de una manera cada vez más evidente, iba diluyendo toda visión optimista de futuro a la pequeña burguesía identificada con los intereses de la gran burguesía oligárquica, le parece al autor insoportable<sup>944</sup>.

Otros diálogos, evidentemente, informan claramente al público, para ponerlo en antecedentes, como ocurre en el teatro antiguo; así sucede con los inicios de *Old Spain!* y *Brandy, mucho brandy*, donde aparecen dos personajes, en ambos casos los mismos, madre e hija, que nos comunican lo que es preciso que el público/lector conozca de antemano.

Pero junto a las citadas, existen otras características que podemos observar en la práctica totalidad del teatro de *Azorín*. Salvo *La fuerza del amor* y la trilogía *Lo invisible*, sus obras dramáticas se componen de 3 actos, y en su práctica totalidad aparecen constantes definiciones y comentarios de lo que es el arte<sup>945</sup>.

Son también muy interesantes las múltiples referencias que hace *Azorín* en todo su teatro al famoso monólogo de *Hamlet*. Si en *Old Spain!*, exclama don Joaquín: “Morir..., dormir... ¿Dormir? ¡Quién sabe! Soñar... Sí; ése es el problema. En ese dormir, ¿qué sueños se podrán tener?...”<sup>946</sup>, palabras que repetirá más de una vez a lo largo de la obra; suspira Laura en *Brandy, mucho brandy*: “Dormir..., soñar...”<sup>947</sup>. Y relacionado tal vez con esto, y con su admirado Tamayo y Baus, encontramos en sus comedias el teatro dentro del teatro, o un personaje que se hace pasar por otro y teatraliza, actitud no ajena tampoco a su persona.

Por otro lado, no olvidemos lo ya señalado sobre la veneración que siente *Azorín* por España, especialmente hacia Levante y Castilla.

---

<sup>944</sup> Op. cit., [1988], pág. 49.

<sup>945</sup> Dice el personaje de Miguel de Cervantes: “Lo difícil para un escritor es dar a su obra un tono de serenidad, de bello equilibrio. El ambiente en que el artista se mueve penetra en su obra” (*Azorín, Cervantes o La casa encantada*, Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 1126.)

<sup>946</sup> Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 877.

<sup>947</sup> Acto III, en *O. C.*, IV, pág. 963.

Es también frecuente en el teatro de nuestro autor determinadas reflexiones de tipo sociológico. En *La guerrilla*, en acotación, leemos: “Le hablan a gritos a Marcel, según la creencia de que a los extranjeros hay que hablarles a gritos para que entiendan”<sup>948</sup>.

Muchas de sus comedias, por otra parte, contienen distintos tipos de prólogos, que en general no han sido muy valorados<sup>949</sup>, así como epílogos, en los que, además de su función dramática, aparecen muy frecuentemente distintos comentarios sobre el propio arte dramático.

Sorprende también la repetición de muchos tópicos literarios, como que la literatura es de locos, que el poeta se muere de hambre, etc. En *Comedia del arte* nos dice el actor Valdés: “¿Pepe está pobre? ¿Está pobre, como antes de marcharse? ¡El poeta más grande de España está pobre! ¡Pobre y viejo! Comedia, tragedia del arte...”<sup>950</sup>.

Por último, señalemos nuevamente su afán culturalista, que, presente de forma notoria en su primera obra, *La fuerza del amor*, lo encontramos en todas sus comedias, con citas, parafraseos, etc. Aunque no ha de resultarnos extraño, ya que el propio Azorín nos confesó: “toda una vida que he dedicado a los libros, y no a la realidad”<sup>951</sup>, como sentimos plenamente al leer los primeros fragmentos de *Un pueblecito*, prosa intimista sobre el poder y maravilla que ejercen sobre nosotros los libros, sin importar si son viejos o vulgares, pues basta que sólo sean eso, libros:

En montones, revueltos, sobre tableros, podemos contemplarlos. Todos estos libros vulgares representan, por lo menos, un momento en una vida humana. Lo que ahora nos parece insignificante ha animado durante un instante un espíritu. ¿Qué sabemos las manos que han vuelto las páginas de este pobre libro? Nosotros mismos, en la soledad del campo, sin nuestros libros dilectos, hambrientos de lectura, ¿no encontraríamos también placer en la lectura de este volumen anodino? En parte, en gran parte, *el libro es nuestro propio pensamiento*<sup>952</sup>.

<sup>948</sup> Acto I, en *O. C.*, V, pág. 666.

<sup>949</sup> “Como en otras obras de Azorín, este prólogo [*Lo invisible*] escénico podría suprimirse sin que ello alterase el valor del drama”, en palabras de Ricardo Doménech, op. cit., [1968], pág. 401.

<sup>950</sup> Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 1014.

<sup>951</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 504.

<sup>952</sup> *O. C.*, III, pág. 534.



Pero no olvidemos el amor, siempre motor de la vida<sup>953</sup>, además de ser una razón más para comprobar cómo *La fuerza del amor*, a pesar del juicio de muchos críticos, es una obra que participa del sentir dramático de nuestro autor. No en vano, *Azorín* conocía un texto de González Serrano en el que podemos leer:

Es que el amor triunfa de todos los obstáculos, es que para el amor no existe lo imposible, antes bien le atrae, es que el amor atropella las mismas reglas de la lógica<sup>954</sup>.

¿No es lo que ocurre en *La fuerza del amor*, pero también en *Old Spain!*, un amor triunfal que a todo vence, que se alza sobre todo? Incluso en *La guerrilla* el amor “atropella las mismas reglas de la lógica”, reglas sociales y humanas que, no obstante, acabarán no con el amor sino con su realización, puesto que el personaje de Pepa María no deja de amar, aunque el sueño de la unión se desvanezca por fuerzas ajenas y externas, que sobrepasan los límites de los amantes, como la guerra, aunque en el <<Epílogo>> no representado nuestro autor describe una “escena completamente desnuda, blanca”, que tiene en su fondo “la inmesidad del mar”, en la que los amantes, Pepa María y Marcel Leblond, a pesar de que éste ha sido muerto por los mozos del pueblo, “en este ambiente de abstracción, no pertenecen a ninguna clase social y se evaden en el tiempo”; se dan la mano y él la besa, y entonces: “Suena, lejana, la sirena de un barco”<sup>955</sup>. ¿Triunfa el amor, después de todo?

En este análisis de las características del teatro de nuestro autor, conviene que hablemos ahora sobre su estilo, a pesar de estar suficientemente estudiado y quedar, en gran parte, fuera de los objetivos de nuestro trabajo. No obstante, creemos necesarias

---

<sup>953</sup> Su gran amigo R. Pérez de Ayala escribió que <<el protagonista de las novelas de *Azorín* es el amor a la vida>> (op. cit., [1964], pág. 97). Aunque se refiere a la novela, es igualmente válido para el teatro.

<sup>954</sup> *Psicología del amor*, El Progreso Editorial, Madrid, 1888, pág. 93. En su obra *Soledades*, de 1898, y anterior, por tanto, a *La fuerza del amor*, *Azorín* nos habla de cómo conoció al autor de *Psicología del amor*, ensalzando tanto su obra como su persona: “Pocos, como él, tan profundos en el juicio, tan amplios en la mirada, tan sugestivos en la frase. Sus libros hay que leerlos dos veces en lectura detenida; es tan complejo el autor, tan minucioso, tan amigo del detalle, que el lector no advierte a primera vista toda la importancia del concepto” (en *O. C.*, I, pág. 348). Y añade a continuación: “Eso pasa con la *Psicología del amor*, cuya segunda edición, publicada hace poco, ha merecido el honor de que la gran prensa rotativa no dijese de ella una palabra” (ibidem, pág. 348).

<sup>955</sup> *O. C.*, V, pág. 719.

unas palabras, sobre todo para mostrar la peculiaridad estilística azoriniana dentro de su teatro.

La crítica suele coincidir con unanimidad en el personalísimo estilo de nuestro autor, un estilo que le es propio y le individualiza de modo notable, como sólo les ocurre a aquellos artistas que son capaces de construir un mundo y una forma de representación de dicho mundo que los convierte en diferentes, personales.

Los rasgos más sobresalientes de dicho estilo tendrían que ver tanto con cuestiones espirituales<sup>956</sup> como estilísticas. Evidentemente, no es motivo del presente estudio desarrollar una investigación pormenorizada sobre las peculiaridades estilísticas de nuestro autor, pero sí nos parece interesante señalar un rasgo de la lengua azoriniana que interesa a nuestro trabajo: la escritura permanente en presente, es decir, la actualización del pasado al presente. Y claro está, este escribir en tiempo presente

no es por arbitrio literario, sino por una necesidad de su espíritu, que se ase y aferra desesperadamente al presente, reteniéndolo. Y de aquí el sabor clásico de la prosa de *Azorín*, porque, a juicio del clasicismo, sólo el presente existe; mejor dicho, una inteligencia y una sensibilidad cultivada, sólo existen en presente<sup>957</sup>.

Como el mismo *Azorín* nos confiesa, para escribir de este modo “debe preceder al escribir una observación exacta y minuciosa de la realidad”<sup>958</sup>, estilo minucioso que él siempre achacó a su madre, pues “pensaba [*Azorín*] con gusto en que esta minuciosidad suya en la observación derivaba de la mujer [su madre] que se encerraba para escribir en un cuaderno los gastos de la casa y que la recorría toda, comprobando si estaba limpia o no”<sup>959</sup>.

De este modo, *Azorín*, al escribir en presente, actualiza en un tiempo y en un espacio determinados, “redivivos”, la materia de su arte, que no es la vida, conviene advertirlo, sino la propia literatura, ya que, como hemos visto en repetidas ocasiones, “la lectura para *Azorín* es su más importante modalidad vital y que un estudio de su relación

---

<sup>956</sup> “El estilo obedece a una organización espiritual singularísima del escritor; su aliento es el alma individual” (R. Pérez de Ayala, op. cit., [1964], pág. 62).

<sup>957</sup> Ibidem, págs. 115-116.

<sup>958</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 341.

<sup>959</sup> Ibidem, pág. 368.

con ella, de su reacción ante ella, se convierte en un tema esencial para un conocimiento básico de su arte”<sup>960</sup>.

El mismo crítico señalará, además de la inspiración puramente libresca de nuestro autor<sup>961</sup>, otras dos ideas claves que le conviene destacar: cómo *Azorín* cree en la vigencia de las obras de arte, que pueden ser actualizadas continuamente, y “cómo su peculiar sensibilidad libresca le lleva a la necesidad de <<reescribir>> obras maestras de la literatura española”<sup>962</sup>.

Escribir en presente no prueba, claro es, una necesidad de teatralizarlo todo, pero sí nos indica un estado del alma que comporta el asumir el aquí y ahora de forma constante. No en vano, una de las peculiaridades del estilo de *Azorín*, de la manera en que se enfrenta a la lectura, a la escritura, es la evasión temporal y espacial, actualizando lo viejo, incluso lo porvenir, como forma de aprehender su esencia<sup>963</sup>.

Si *Azorín* recupera para el presente del lector un viejo libro, una raída puerta, el árbol carcomido de un camino solitario, la torre derruida de alguna iglesia de algún pueblo, una silla rota olvidada en cualquier rincón, las ideas de algún personaje desconocido, etc., ¿qué es el teatro sino una actualización artística en el aquí y ahora del espectador, que logra, además, rescatar del olvido, de la muerte, lo más ínfimo, lo aparentemente sin valor? Estilo y temática actuarían, pues, la una sobre la otra. Tal vez se refiera a esto Mario Vargas Llosa cuando nos dice que el estilo de *Azorín* es, por una parte, una “manera de reaccionar contra la visión heroica y la predisposición hacia lo grandioso de los románticos”, y, por otra parte, “una manera sutil de enfrentarse a otro

---

<sup>960</sup> E. Inman Fox, op. cit., [1989], pág. 122.

<sup>961</sup> Tal vez sea ésta la razón por la que, como la práctica totalidad de la crítica asegura, en sus libros “se echan de menos olores y sustancias terrestres, ambientes más espesos y cargados de las incertidumbres y vulgaridades del vivir de los hombres” (Miguel García-Posada, <<*Azorín*>>, *El País*, 1 de marzo de 1997).

<sup>962</sup> E. Inman Fox, op. cit., [1989], pág. 122. ¿No estamos ante *La fuerza del amor*? ¿No asistimos, como hemos venido defendiendo, a una coherencia artística que nuestro autor mantuvo en todo momento, con independencia de los resultados obtenidos? ¿No comprobamos una y otra vez cómo su primer drama, siempre dejado de lado, participa del sentir y técnica azorinianos sin lugar a dudas?

<sup>963</sup> “Norma casi siempre usada por *Azorín* en sus estudios de crítica literaria consiste en anclar la humana personalidad del autor, y con ella su obra, a una concreta situación temporal y espacial, si bien por lo común con razones subjetivas de índole psicológica, rehuendo las que podría ofrecerle, y más sólidas, desde luego, la erudición y la cronología (...); en otras palabras, en ocasiones, para captar la esencia de una obra, la personalidad de su autor, resulta obligada la evasión temporal y espacial” (Luis S. Granjel, op. cit., [1958], pág. 193).

enemigo, más misterioso y avasallador que las ampulósidades retóricas de los románticos: el tiempo. Es decir, de luchar contra la muerte”<sup>964</sup>.

---

<sup>964</sup> <<Una visita a Azorín>>, *El País*, 12 de julio de 1993.

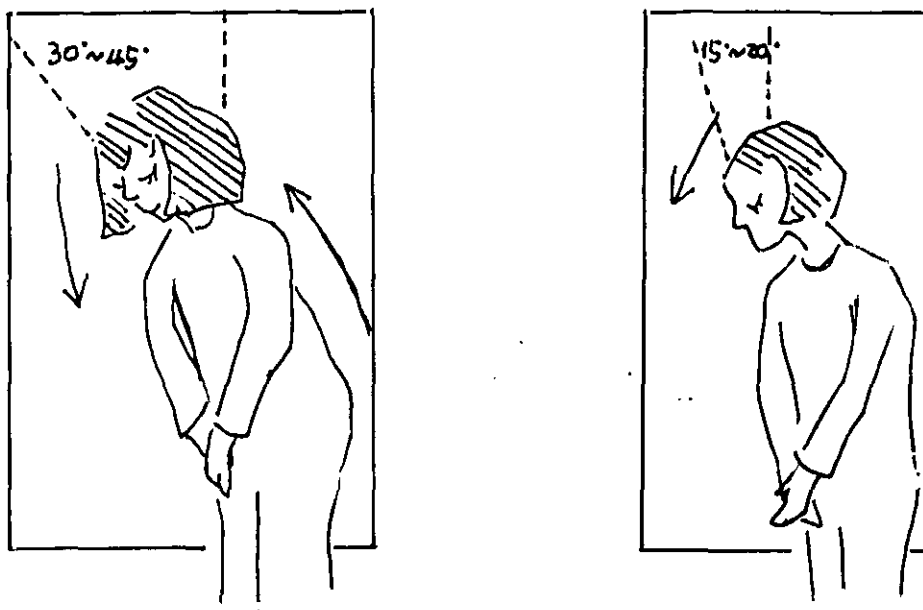
## Capítulo 5. *Azorín* y los problemas sobre su teatro

Además de los ya referidos, son varios los problemas que ha suscitado, y continúa suscitando, el teatro de *Azorín*, a pesar incluso del ya visto escaso interés que en general se presta a su labor dramática. En términos amplios, podemos decir que son dos los grupos en los que podríamos dividir aquellos aspectos problemáticos que gravitan sobre su escritura teatral: a) los problemas con su teoría; y b) los problemas con el teatro español de la época.

### 5.1. Problemas con su teoría

Las relaciones entre la labor teórica y práctica son siempre complejas, y su estudio resulta necesario para comprender con plenitud el quehacer artístico de un autor. Vistas ya las dos por separado en nuestro *Azorín*, tratamos ahora de analizar las distintas correspondencias entre una y otra, para comprobar, fundamentalmente, la coherencia o no entre ambos aspectos dramáticos.

Ya hemos hablado de la larga extensión temporal en que se desarrolla su actividad teórica dramática, así como del interés de nuestro autor por el teatro, de su deseo de renovación de la escena española y de la opinión de la crítica acerca de si el *Azorín* teórico es muy superior al *Azorín* dramaturgo. Junto a lo anterior, hemos de señalar igualmente que en la recepción del teatro de *Azorín* han influido, y no poco, algunos de los problemas que ha suscitado el curso de su vida; nos referimos con especial atención a la debatida cuestión de su giro ideológico, a veces en exceso simplificada con los términos de anarquismo y conservadurismo.



[Varias formas de reverencia coreana]

En Corea, se puede suponer la clase social o la relación que mantienen dos personas por la actitud o el grado de inclinación de la parte superior de su cuerpo, porque el *status* relativo de la gente determina la profundidad, el ángulo y las repeticiones necesarias de la reverencia. Los inferiores sociales reverencian más profundamente, y los superiores deciden cuándo tienen que parar para devolverla. Éste es un asunto muy delicado entre la gente que tiene casi el mismo *status*, porque aquí no existe un superior obvio y ambos querrán recibir la reverencia.

Últimamente se ha añadido el estrechamiento de manos en el saludo por influencia occidental (lo que, recordamos, entra dentro del campo de investigación de la comunicación táctil). Si observamos a los coreanos o a los japoneses que se encuentran en los países occidentales, se destaca su manera de saludar particular. Saludan a sus profesores, por ejemplo,

diciendo "¡hola!" y haciendo la reverencia leve al mismo tiempo. Es verdad que nos parece chocante, aunque podemos comprenderlo como una curiosa mezcla cultural, ya que es difícil no comportarse según la costumbre y el modo de pensar propio, a pesar de encontrarse en esos momentos fuera de su país y ajenos a sus tradiciones. A los profesores, que son merecedores de reverencia desde el punto de vista confuciano, no se les puede saludar con un simple "¡hola!", olvidando todos los principios orientales y la reverencia. Y por otro lado, generalmente los coreanos no esperan de los españoles que sepan las complicadas normas de la reverencia. Sería raro que un extranjero dominara perfectamente la reverencia, según el caso.

En España existen numerosas maneras de saludar: el beso, el abrazo, el apretón de manos, el roce de mejillas, el cachete en el cogote o en la coronilla... También está claro que no siempre los coreanos se saludan con la reverencia; según factores como el grado de intimidad, la edad o la situación, la reverencia se podría reemplazar naturalmente por el golpe leve en la espalda o actos por el estilo.

### 3.3.6. CRONÉMICA

La mayoría de las diferencias fundamentales en la comunicación no-verbal incluyen dos aspectos claves: el espacio,

como ya hemos observado, y el tiempo, del que tratamos a continuación.

La diferente concepción del tiempo puede ocasionar recíprocamente falta de entendimiento entre dos culturas. La "cronémica" (Poyatos 1994 I: 159; Andersen 1994: 230) sería el estudio del uso, significado y comunicación que en cada cultura se hace del tiempo, no sólo en las relaciones interpersonales en la vida cotidiana (citas, duración de distintos tipos de visitas o entrevistas, etc.), sino también en la proyección del futuro, planeando aproximadamente lo cercano o lo lejano.

Aunque el tiempo está constituido o dividido por veinticuatro horas para todo el mundo, su uso varía conforme al concepto particular de cada pueblo. Así pues, antiguamente, en el Oriente dividieron el día en doce horas y, entonces, una hora de Corea correspondía a dos horas del Occidente. Parece que este concepto cronémico oriental menos estrecho y riguroso aún pervive entre el pueblo coreano; por ejemplo, hay veces que los coreanos pueden molestar al otro visitándole sin avisar y sin pensar en qué situación puede estar; o pueden hacer esperar al que ha invitado, diciéndole indeterminadamente que irán por la tarde o por la mañana. Por el contrario, para los españoles, visitar a alguien sin avisar sería una falta de educación si no media una gran confianza.

Así que las frases españolas tan habituales como "aquí tienes tu casa" o "ven cuando quieras" pueden entenderse al



se acomodara mejor en un grupo de aficionados que en una compañía profesional, ya que “como no van a hacer tampoco carrera en el arte del teatro, no les importa que sea su papel -el papel que cada cual representa- el que triunfe por encima de todos. La obra en su totalidad es lo que interesa, y no el papel de tal actor o de tal actriz. Todos trabajan con fe; todos se esfuerzan, con el más vivo fervor, en que la obra sea un éxito. De modo que lo esencial en la representación de una obra de teatro se da con los aficionados”<sup>976</sup>.

Es ésta una de las ideas fundamentales de Evreinoff, que veía en la no profesionalidad del teatro su esencia más ancestral y prístina<sup>977</sup>. Y resulta curioso que otro ruso, N. Stanislavsky, luchara igualmente, aunque con éxito, contra el divismo de los actores antes de fundar el <<Teatro de Arte>> de Moscú, cuando dirigía la <<Sociedad de Arte y Literatura>>, compuesta por aficionados. Tras el estreno de *El judío polaco*, de Ercmann-Chatrian, la crítica le conminó a utilizar actores profesionales, a lo que respondió Stanislavsky:

Es mejor que hablemos sin la claridad necesaria, antes que con la rutina a la que están atados los demás actores en el escenario. Éstos, cuando no coquetean con las palabras y se engolosinan con los matices de su propia voz, profetizan o declaman solemnemente. Más vale que se nos enseñe a hablar con sencillez, con elevación, con belleza, pero sin las *florituras* propias de la ópera, sin el patetismo histriónico y sin los resabidos subterfugios y estratagemas de la falsa teatralidad<sup>978</sup>.

Pero hay otro motivo que lleva a nuestro autor a entregar *Angelita* a unos aficionados, en concreto, la integridad del texto, pues a los profesionales “tal diálogo pesa, como se dice en términos de escenario; tal otro pasaje podría también ser modificado; en esta otra parte, pudiera asimismo introducirse una variante...”<sup>979</sup>.

La importancia que concede Azorín al diálogo es una de las premisas con que defiende el nuevo arte dramático. Ya hemos visto cómo Azorín, en el prólogo a la

---

<sup>976</sup> O. C., V, pág. 507.

<sup>977</sup> Ver su obra, incluida en la bibliografía, *El teatro en la vida*, en especial el capítulo <<Una lección a los profesionales>>. Recordemos, además, para comprender en su totalidad la influencia del ruso en Azorín, que éste había traducido dos años antes la comedia de Evreinoff *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*.

<sup>978</sup> Op. cit., [1972], pág. 40.

<sup>979</sup> O. C., V, págs. 507-508.

edición de *Old Spain!* para países de lengua inglesa, manifiesta que en el teatro “el diálogo lo es todo”. Pero no es la única vez. En muchos de sus escritos teóricos concede al diálogo un valor casi paradigmático en cuanto a lo que ha de ser el teatro, y es por ello por lo que la máxima dificultad radica ahí precisamente:

Y en una obra así el diálogo habría de ser cosa esencial. ¡Ah, el arte del diálogo! Nadie sabe, hasta que ha hecho la prueba, lo difícil, lo terrible, lo arduo que es condensar en pocas palabras -pocas, y claras, y escogidas palabras- el pensamiento, las ideas, la vida, la sensibilidad todas de unos cuantos personajes<sup>980</sup>.

La crítica, no obstante, ha concedido a sus diálogos teatrales un valor más literario que dramático. El *Azorín* prosista, ensayista, se dice, oscurece al *Azorín* dramaturgo. Sin embargo, habría que matizar lo que se pretende expresar con el matiz literario. Cuando José Monleón, al hablar del concepto de diálogo en nuestro autor, más hablado que escrito, más espontáneo que aprendido, lo compara con el lento discurrir de los personajes de Chejov, y señala que, mientras al ruso le interesa la historia de su tiempo, y sus diálogos manifiestan el sentir e ideología de cada personaje, es decir, son consustanciales al hombre político que Aristóteles defendió, cuando esto hace, repetimos, lo hace para negar a nuestro autor tal calidad en virtud no de la propia lengua, ni siquiera desde ópticas dramáticas, sino desde cuestiones históricas y desde la posición de *Azorín* en dicho contexto: “Nuestro *Azorín* se mete en el teatro cuando la historia le interesa ya muy poco, cuando se acomoda a ella sin resistencia”<sup>981</sup>.

No es que pretendamos comparar a *Azorín* con A. Chejov; la realidad es bien distinta, como lo son otras realidades: la situación de Rusia y España en aquella época; el concepto de teatro en uno y otro; el propio discurrir de sus biografías; y, por supuesto, las diferentes maneras de enfrentarse a la vida y al teatro. Pero lo que sí pretendemos es acercarnos a lo que *Azorín* entendía por diálogo y a su posterior aplicación en la escritura de un drama. En otras palabras, analizar el diálogo en *Azorín* -su teatro, en general- desde sus propios planteamientos, y no desde otras visiones y actitudes, con

<sup>980</sup> Autocrítica de *Brandy, mucho brandy*, en *O. C.*, IV, pág. 924.

<sup>981</sup> Op. cit., [1975], pág. 236.

independencia de que éstas resulten, a la larga, más intensas y fructíferas. En definitiva, creemos que lo deseable sería encontrar su “ritmo interior”, elaborado a lo largo de tantos años de vida y de escritura, según nos dice el propio autor por boca de Cervantes<sup>982</sup>.

Otra de las ideas de *Azorín* que trata de incorporar a la escritura dramática tienen que ver con el cinematógrafo y el mundo del inconsciente, relacionando ambas en varias ocasiones, tal vez por la idea que tiene del cine en cuanto a estilización artística tanto del mundo exterior como del interior.

Aunque “es innegable que en el teatro de *Azorín* hay algo -o mucho- de frustración, de realidad inacabada”<sup>983</sup>, creemos que sus aciertos, que los hay, han de ser aceptados y que su aportación al arte dramático de nuestro país exige una profunda y honesta revalorización de su producción teatral, sobre todo teniendo en cuenta el medio en que se creó. Hasta un crítico tan negativo en sus juicios sobre el teatro del monovero como José Monleón no puede dejar de reconocer lo siguiente:

Y pienso (..) que si la <<cultura teatral>>, es decir, la no limitada al conocimiento de la literatura dramática, hubiera tenido en nuestro país el razonable nivel, hombres como *Azorín* se habrían proyectado de manera más intensa sobre la escena<sup>984</sup>.

En conclusión, cuando hablamos de coherencia o correspondencia entre lo defendido en la teoría y lo aplicado en la práctica, no podemos caer en el error de juzgar sus dramas únicamente por los resultados obtenidos, pues eso desvirtuaría el verdadero valor de nuestro autor. Y esto porque lo importante en el teatro de *Azorín* no es el haber logrado un corpus dramático de primera entidad, que no es tal, sino el intento de llevar a la práctica el nuevo teatro que defendía y trataba de imponer desde la teoría. Que su capacidad como dramaturgo no le permitiera plasmar sobre el papel conflictos y

---

<sup>982</sup> *Cervantes o La casa encantada*, en *O. C.*, IV, pág. 1125. Tal vez haya que traer a colación lo que dice Alcalá Galiano del teatro de D'Annunzio, que para admirarlo es necesario “ver en su obra no la vida tal como es, sino como el poeta quiere que sea a sus ojos”, y esto porque “la vida vulgar es despreciable, como todos los condenados a vivir en las luchas e intrigas de la realidad, si no llevan en sí un ideal con que divinizar la frágil existencia humana” (*El teatro de D'Annunzio*, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1907, págs. 9-10).

<sup>983</sup> Ricardo Doménech, op. cit., [1968], pág. 390.

<sup>984</sup> Op. cit., [1975], pág. 214.

personajes, acciones y propuestas que, por un lado, cuajaran en una estructura dramática intensa y, por otro lado, significase una propuesta teatral de primer orden en nuestra escena, no debe hacernos olvidar que ni las estructuras eran las propicias ni tampoco nuestro autor tuvo la posibilidad de ver, de forma reiterada, sus obras en escena, lo cual le hubiera permitido, sin duda, avanzar en sus realizaciones dramáticas. Por otra parte, el mismo carácter de intento, cuando en nuestro país triunfaban autores que pretendían seguir la estela de Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, etc., debe hacernos comprender la dificultad para conseguir ciertos logros dramáticos. Es cierto que *Azorín*, cuando ensaya determinados caracteres surrealistas o simbolistas, léase el juego del anillo en *Angelita*, o los juegos de luces en *Brandy, mucho brandy*, puede parecernos algo elemental, pero no olvidemos que eso no se hacía sobre nuestras tablas, repletas todas ellas de salones burgueses con mesas, sillas, cuadros, cortinas y puertas.

Lo importante, pues, fue el intento, y de ello dan buena prueba autores que han reconocido su influencia posterior, como ya hemos visto. En este sentido, como apunta César Oliva, hay que entender, para nuestro autor, “el reconocimiento de un vanguardista de la talla de Fernando Arrabal”<sup>985</sup>.

En cualquier caso, nos interesa ahora señalar simplemente esa adecuación entre teoría y práctica, por más que el resultado no haya sido el deseado. Si con *La fuerza del amor*, *Azorín* intenta, por un lado, llevar al teatro lo que ya había hecho en la prosa, esto es, volver a la literatura clásica, “reviviéndola”, vinculado a una tradición que pretende revitalizar, como ya hemos comentado suficientemente, y, por otro lado, traducir lo naturalista en una propuesta concreta; en los años 20, el aire de vanguardia hará que se plantee con gran intensidad la renovación de un teatro español que siempre trató de cambiar, y siempre, además, vinculado a lo foráneo. Su “teatro fallido”, en este sentido, haría referencia al resultado final, no al proceso.

---

<sup>985</sup> Op. cit., [1998], pág. 31.

## 5.2. Problemas con el teatro español de la época

Aunque la importancia de *Azorín* en nuestras Letras es de todos conocida, y cada vez más valorada, a tenor del aumento considerable de la bibliografía crítica sobre el autor monovero, no debemos olvidar que no siempre la valoración de su obra ha sido la misma, encontrando diferentes juicios según el género tratado<sup>986</sup>, amén de críticas e invectivas en muchos momentos virulentas que nuestro autor recibió de forma continuada, como él mismo confesó en su libro *Memorias inmemoriales*:

Papeles, muchos papeles, muchísimos papeles, incontables papeles, papeles todos con invectivas para X. Habrá sido seguramente X el escritor más impropereado de su tiempo. Y desde primera hora, X ha manifestado indiferencia por el denuesto. Sólo una vez, como se le acusara de <<falta de valor personal>>, hubo de enzarzarse a puñetazos con el articulista y con el director del periódico (...). Si X conservara todo cuanto se ha escrito contra su persona, tendría su casa abarrotada de periódicos, revistas, folletos y libros<sup>987</sup>.

Si nuestro autor recibe el apoyo y, en ocasiones, la defensa de importantes escritores y críticos incluso en su labor dramática, tan escasamente valorada en su conjunto, lo cierto es que desde su primera obra de teatro, *La fuerza del amor*, las críticas a su escritura y talento teatrales no son en absoluto halagüeñas. En esta primera obra, en el <<Prólogo>> escrito por Pío Baroja, los juicios negativos arrancan ya con una intensidad que nunca se verá atenuada<sup>988</sup>. Y recordemos la amistad que unía a ambos escritores.

---

<sup>986</sup> “Por lo general, la crítica acepta plenamente al *Azorín* ensayista; le pone trabas al novelista; ignora casi al cuentista y suele rechazar al dramaturgo. Otras veces, lo silencia” (M<sup>a</sup> Martínez del Portal, en el <<Estudio Preliminar>> de *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969, pág. 15).

<sup>987</sup> *O. C.*, VIII, págs. 418-419.

<sup>988</sup> Escribía R. Pérez de Ayala que “*Azorín* tiene al lado suyo, y de su teatro, fervorosamente, la nueva generación literaria, que es un anticipo de posteridad” (op. cit., [1964], pág. 149).

No obstante, aunque la crítica en general vierte sobre el teatro de nuestro autor opiniones que resaltan la escasa entidad y proyección de su obra dramática<sup>989</sup>, así como distintos tipos de deficiencias tanto en su concepción como en su desarrollo, lo cierto es que algunos críticos vienen empeñándose en demostrar no ya lo acertado de sus propuestas o la plenitud de su teatro ni la proyección o entidad que hoy día puede merecernos, sino algunos méritos que en modo alguno podemos soslayar; a saber: la incuestionable labor de nuestro autor en cuanto a modernizar nuestra escena y divulgar los distintos movimientos que el género teatral sufre en Europa desde finales del siglo XIX, tanto desde la teoría como desde la práctica, como ya hemos señalado suficientemente; su aportación nada baladí a nuestra escena dramática<sup>990</sup>; o la inclusión de algunos elementos que influirán decisivamente en dramaturgos posteriores<sup>991</sup>.

Además, es importante que dejemos de lado algunas cuestiones que en muchos casos distorsionan la visión que la obra de un autor puede darnos, máxime en un género como el teatral, en el que ciertos prejuicios condicionan nuestra lectura o visión de la obra artística. A esto se refiere el crítico canario Domingo Pérez Minik cuando asegura que “la verdad es que nunca podremos con lealtad entender ni oír el teatro de *Azorín*, si no nos esforzamos en despojarnos de algunos hábitos que forman ya costra durísima en nuestra condición de espectadores”<sup>992</sup>.

Esto es importante, porque en este sentido la labor crítica ocupa un lugar preferente en la aceptación de un discurso dramático que pretende ser diferente, y es aquí donde todos coinciden en el juicio del teatro de *Azorín*, esto es, en señalar su deseo de renovar la escena española y hacer un teatro diferente a lo que se venía haciendo. Que fracasara en su intento no puede llevarnos a soslayar el propio intento, o a no valorar su

---

<sup>989</sup> Sirvanos como ejemplos las opiniones de Díez-Canedo, que recomienda la lectura de *Azorín*, pero no la asistencia a su teatro, como ya vimos al hablar de *Brandy, mucho brandy*; o de F. Ruiz Ramón, quien asegura que el teatro de nuestro autor no constituye “una dramaturgia importante” (op. cit., [1981], pág. 169); o, más recientemente, de José Monleón, que escribe que “su producción dramática es decididamente corta, tardía, de escasa proyección” (op. cit., [1975], pág. 205), y añade más adelante que su teatro es “uno de los capítulos más desoladores de su obra” (ibidem, pág. 235).

<sup>990</sup> Señala D. Pérez Minik a este respecto lo siguiente: “*Azorín* es quizá aquel autor español que más ha luchado por establecer una nueva sensibilidad dramática (...). Él ha intentado conciliar estas dos terribles antinomias que son el sueño y la realidad (...), como también aspiró a superar en una extraña amalgama estos dos opuestos que parecían siempre irreconciliables: vida y teatro” (op. cit., [1991], pág. 182).

<sup>991</sup> Ricardo Doménech afirma que, efectivamente, el teatro de nuestro autor no representa una dramaturgia fundamental, pero “sus hallazgos aislados son de primera magnitud” (op. cit., [1968], pág. 405).

<sup>992</sup> Op. cit., [1991], pág. 182.

esfuerzo en conseguir un nuevo teatro. Incluso José Monleón señala cómo *Azorín* “se planteó a menudo los males de la escena española, formulando observaciones que, en bastantes casos, aún conservan su vigencia”<sup>993</sup>.

Efectivamente, la renovación del teatro español pasaba por una profunda transformación del género teatral, desde la educación del público hasta la regeneración de los espacios físicos de representación, pasando por cuestiones como la eliminación de la doble representación en un mismo día o la falta de preparación de algunos de los llamados actores profesionales. Y en todo ello *Azorín* vio la necesidad de una crítica comprometida y preparada que sirviera de unión entre las propuestas de dramaturgos, directores y hombres de teatro en general, y un público que debía aprender a ver ese nuevo teatro, como ocurría en el resto de Europa.

Pero tal unión entre *Azorín* y los críticos no sólo no se dio, sino que se convirtió en una disputa radical que llevó a uno y a otros a un enfrentamiento que jamás cesó. Porque es esta falta de función educadora del público por parte de la crítica lo que llevó a *Azorín* a arremeter una y otra vez contra los críticos teatrales, y no tanto, como algunos han querido ver, por los juicios negativos que despertaban sus dramas.

Ya hemos dicho que, desde sus primeros escritos, José Martínez Ruiz se dedicó al teatro. Y ya desde sus inicios valencianos, en sus inicios periodísticos, la obra y vida de nuestro autor suponen siempre una confrontación con el mundo del teatro, en especial con la crítica, tanto cuando él actuó como crítico como cuando fueron los críticos quien criticaron su labor dramática.

Recordemos la crítica de nuestro autor cuando trabaja como crítico teatral en *El Mercantil Valenciano* a la obra de Galdós *La de San Quintín*, suceso que sin duda tendrá que ver años después con el juicio que mereció a *Azorín* en 1901 el estreno de *Electra*.

Tal estreno tuvo una repercusión enorme, considerándose un acontecimiento no sólo desde el punto de vista teatral sino, principalmente, en su derivación política y social, con una repercusión que hizo que se representara en Madrid, en provincias y cuyo eco alcanzó otros países europeos. Evidentemente, tal éxito no se debe principalmente al genio dramático de la obra, sino a diversas circunstancias de la España

---

<sup>993</sup> Op. cit., [1975], pág. 225.

de la época. Sin pretender en este trabajo desarrollar el problema de la Iglesia, sí conviene destacar algunos puntos que resultan necesarios para entender el verdadero problema. En primer lugar, desde finales del siglo XIX, con los regeneracionistas a la cabeza, el anticlericalismo había ido cuajando en los intelectuales, debido en parte a achacársele el atraso de España y en otra parte por la influencia que comienzan a tener con la Restauración, volviendo muchísimos religiosos de la colonias de ultramar. En este contexto, recordemos el discurso anticlerical de Canalejas en las Cortes el 14 de diciembre de 1900, cuyo “tema <<Hay que dar batalla al clericalismo>> llegó a ser el slogan del momento para los liberales”<sup>994</sup>. Así, el padre Montaña, confesor de la reina regente y profesor de religión y moral de Alfonso XIII, publicó una contestación en *El siglo futuro*, el 24 de diciembre, con la idea de que el liberalismo era pecado, título de un libro suyo. Aunque fue destituido de sus cargos oficiales, el gobierno de Silvela estaba dañado y las Cortes se disolvieron el 10 de enero de 1901. A continuación se desató una guerra de la prensa liberal contra los jesuitas. Y señala E. Inman Fox que, como se tomaban medidas similares en Francia y Portugal, los liberales españoles temían que estas órdenes vinieran a instalarse en nuestro país, haciéndose más poderosas.

Puestas así las cosas, Galdós estrena su obra en el teatro Español de Madrid el 30 de enero de 1901, con un éxito atronador. Curiosamente, su último éxito teatral había ocurrido con *La de San Quintín*, en 1894. El éxito fue completo, con vivas contra los reaccionarios y jesuitas, y llevando al final de la función el público a Galdós en hombros hasta su casa en Hortaleza. Tuvo tanto eco que al tercer día, ante el temor de que el Gobierno suspendiera la obra, hubo disturbios. Pero se siguió representando en el teatro Español, en otros teatros de Madrid y, después, de España. De hecho, fue para E. Inman Fox “esta actitud, una vez desatada, lo que llevo a la Semana Trágica de 1909, las huelgas de 1917 y, por fin, a la guerra civil española”<sup>995</sup>.

---

<sup>994</sup> E. Inman Fox, <<*Electra*, de Pérez Galdós (historia, literatura y la polémica entre Martínez Ruiz y Maeztu)>>, en *Ideología y política en las Letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, págs. 65-93, pág. 68.

<sup>995</sup> Op. cit., [1988], pág. 77.



Todos los del 98 celebraron el estreno, pero se formó una fortísima<sup>996</sup> polémica entre Maeztu y Martínez Ruiz. Así, Martínez Ruiz publica un artículo sobre la obra en *Madrid Cómico* el 9 de febrero de 1901, <<Ciencia y Fe (a Clarín)>>, en el que critica el “ruidoso y triunfador éxito” de la obra, sobre todo porque ni uno solo “ha entendido su obra; todos se han ido tras el señuelo de un anticlericalismo superficial y postizo”. Para E. Inman Fox, tal artículo “podría ser considerado como una expresión momentánea de su estado deprimido, que culminará hacia 1904 con su abandono de la causa libertaria”<sup>997</sup>.

A este artículo le responde Maeztu con otro de 16 de febrero en *Madrid Cómico*, <<“Electra” y Martínez Ruiz>>, en el que critica la ambición de Martínez Ruiz, su jesuitismo, su deseo de poder y su falsedad constantes, atacando a quien le ordenan atacar, etc.

Y el 16 de marzo de 1901 aparece la revista *Electra*, donde publican los del 98, siendo una publicación de tono ácrata y anticlerical. Y el 6 de abril de 1901 Martínez Ruiz publica aquí su artículo <<Los jesuitas>>, en que ataca a la Compañía. Para E. Inman Fox, Galdós “con la representación de *Electra* sirve para juntar a los intelectuales, los hombres públicos y las masas en sus esfuerzos por imponer el liberalismo en la España del siglo XX”<sup>998</sup>.

Dos años más tarde, en 1903, Maeztu y Azorín estarían de acuerdo con *Mariucha*, de Galdós, de tema regionalista y estrenada en Barcelona. Así, pues, la polémica parece más debida al estado de ánimo propio de Azorín en ese momento que a un giro ideológico.

Pero dentro de los continuos choques entre Azorín y la crítica teatral, lo más destacado es la famosa polémica entre Azorín y los críticos que surge con especial virulencia poco antes del estreno de *Old Spain!*

Aunque antes debemos apuntar lo que dice el propio Azorín sobre las polémicas en el diario *España*, de 20 de febrero de 1905<sup>999</sup>:

---

<sup>996</sup> Años más tarde, el propio Azorín escribirá lo siguiente: “El estreno de *Electra* vino a aumentar el desvío [en cuanto a su relación con Galdós] (...). Discrepé yo en letras de molde, cuando todo el mundo aplaudía. Y de esta discrepancia se originaron penosos incidentes que no quiero relatar” (*Madrid*, en *O. C.*, VI, pág. 258).

<sup>997</sup> Op. cit., [1988], pág. 88.

<sup>998</sup> Ibidem, pág. 93.

<sup>999</sup> Citado por Ángel Cruz Rueda, a quien seguiremos a partir de aquí (op. cit., [1930], pág.252).

Es costumbre ya antigua en el que estas líneas escribe el dejar sin contestación todo cuanto referente a su persona aparece en la Prensa. Y esto no obedece a otra razón sino a la creencia íntima, profunda, de que el que se ha propuesto recorrer un camino -sea cual fuere-, en vez de detenerse a mirar a un lado y a otro, es decir, en vez de replicar, aguardar la réplica, volver a replicar, puede gastar esta energía en dar un paso más hacia adelante.

Los puntos que han de seguirse en esta polémica son los siguientes. En primer lugar, *Azorín* da a leer a Margarita Xirgu su obra *Judit*, de lo que tenemos noticia, como ya dijimos en otro momento, por hablar de la misma la famosa actriz en una entrevista de *La Esfera* de 3 de abril de 1926. Y el propio *Azorín* lo dice en *Blanco y Negro*: “Margarita Xirgu tiene una tragedia, que estrenará esta temporada, titulada *Judit*. Es una trasposición moderna; no se trata de la Judit bíblica. He visto ya las decoraciones, y una especialmente cubista, me ha gustado extraordinariamente”<sup>1000</sup>.

Desde entonces, y hasta el estreno de *Old Spain!*, *Azorín* escribe en *ABC* toda una serie de artículos teatrales, a partir del 1 de febrero de 1926, reseñados en el Apéndice 1º: <<Breve sainete>>, <<El desenlace>>, <<Sobre el teatro>>, <<La pasión más fuerte>>, <<El pleito teatral>>, <<La renovación teatral>>, <<La interpretación escénica>>, <<El primer ensayo>>, <<Todo está hecho>>, <<Humoradas teatrales>>, <<El sentido de lo cómico>>, <<La renovación teatral>>, <<Las acotaciones teatrales>>, <<Para un estudio de Benavente>>.

Después se estrena *Old Spain!*, primero en San Sebastián, 13 de septiembre, y luego en Madrid, 3 de noviembre de 1926. Aunque podría pensarse que los artículos escritos por *Azorín* tienen la finalidad última de preparar el terreno para el estreno de su obra, según Á. Cruz Rueda, nuestro autor los escribió “no para formarse un ambiente propicio, sino con la señera, independiente actitud en él tan peculiar”<sup>1001</sup>.

En noviembre de 1926 comienza, propiamente dicha, la citada polémica. ¿Cómo? Ya *Azorín* ha ido publicando dardos contra los críticos en España, que tampoco nos ha de sorprender, porque lo ha hecho siempre, y así dice en la famosa entrevista de

<sup>1000</sup> *Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926.

<sup>1001</sup> Op. cit., [1930], pág. 242.

Ramón Martínez de la Riva: “La crítica, en general, debe ser una prolongación de la obra de un autor. Es decir, el crítico debe realizar un complemento de la obra que él ha visto. Sin ser artista no se puede ser crítico”. Y más adelante:

En nuestra crítica contemporánea, justo será separar tres o cuatro nombres. Los demás son excelentes periodistas, buenos informadores, pero inaptos para crear una breve obra de viva sensibilidad y que sea una prolongación de la obra que ellos han contemplado sobre la escena.

A continuación, *Azorín* publica en *ABC* tres artículos<sup>1002</sup>. En el primero de ellos, de 27 de noviembre, <<Los críticos teatrales>>, aparece un imaginario empresario, Paco Mina, que en una comida en la que ha invitado a críticos les echa en cara amistosamente que no saben hacer crítica, que utilizan clichés y que no sabrían reconocer una obra buena; en el segundo, de 7 de diciembre, <<Los famosos críticos>>, el mismo Paco Mina habla con un empresario barcelonés que ha venido a Madrid para informarse del mundillo teatral y al preguntar éste sobre la crítica, Paco Mina le dice que sólo hay 4 ó 5 buenos, que el resto ni valen para nada ni influyen en nada, y así dispone una obra de un novel que casi todos ponen a parir, siendo un... Shakespeare; y en el tercero, de 20 de diciembre, <<Contestación a *Azorín*>>, un crítico, Roberto, conversa con su mujer, y ella sabe que tiene que responder a *Azorín*, aunque ella piensa que es una tontería, pero el crítico lo intenta varias veces, en habitaciones distintas, marchándose al final al lugar más apartado y hermético de la casa.

A este respecto, escribe Ángel Cruz Rueda:

Ante el ataque, tanto más doloroso para los críticos si se tiene en cuenta la poderosa personalidad del autor, catorce de estos señores protestaron en contra de aquél en la Prensa, en breves líneas y declaraban, al final, que no renunciaban, <<para lo porvenir a su libertad de opinión frente a las nuevas obras teatrales, en que aún esperan encontrar algo digno de talento de su autor, y no el triste e inmotivado despecho que hoy manifiesta>><sup>1003</sup>.

<sup>1002</sup> Repetimos que seguimos a Ángel Cruz Rueda (op. cit., [1930]), quien cita siempre por la edición de provincias de *ABC*.

<sup>1003</sup> Op. cit., [1930], pág. 252.

*ABC* publicó la nota, aunque advirtió que por encima de todo estaba la libertad de cada cual a exponer su punto de vista.

*Azorín* contesta en *ABC* con <<La confusión de un filósofo>>, aunque no era costumbre suya, hablando de críticos a quienes había salvado siempre de sus censuras y del periódico, que lo había defendido tan bien. Después publica otro artículo, <<Dos palabras a los críticos>>, también en *ABC*, en el que dice, entre otras cosas, que la crítica ha de ser constructiva, creativa.

En el Número Extraordinario de *ABC*, publicado el 1 de enero de 1927, escribe *Azorín* <<La crítica teatral en 1926>>, donde dice que tal crítica fue “tan inepta” como siempre. Y el 4 de enero aparece otro artículo de *Azorín* en *ABC*: <<¿Críticos teatrales? ¡Bah!>>, en el que un crítico habla con una actriz para que represente una obra suya, y como no ocurre, el crítico redacta una violenta crítica, acabando diciendo:

Por decoro, por dignidad, por el respeto que debemos al público, ¿cuándo va a terminar este espectáculo de que las obras estrenadas sean buenas o malas, y los actores buenos o malos, según que los empresarios y los actores acepten o rechacen obras a los críticos teatrales? ¡Qué cosas les estrenan a esos ciudadanos! ¿Acabará el autor de este artículo por ir a los teatros para hacer la crítica de las obras de los críticos?

Insiste en <<La cuestión de los críticos autores>>, de 17 de enero, diciendo que nadie puede aprovecharse del patrimonio espiritual de un pueblo. Le responden algunos de los críticos que se sienten aludidos, como <<Floridor>>, argumentando entre otras cosas que público y taquilla “son los que mandan”<sup>1004</sup>. Pero *Azorín* habló de esto antes del estreno de *Old Spain!*, en su artículo <<Muñoz Seca, el libertador>>, de 7 de febrero de 1927.

En la <<Inutilidad de la crítica>>, en *ABC*, de 15 de febrero de 1927, aparece de nuevo Paco Mina, que aboga porque la crítica sea sólo literaria. Continúa nuestro autor la polémica en <<Inepcias de la crítica.- La obra no está lograda>>, publicado en *ABC*, de 28 de febrero de 1927.

---

<sup>1004</sup> Ibidem, pág. 256.

Ante una posible crítica de Díez-Canedo, muy querido por *Azorín*, tuvo éste que escribir en *ABC* de 4 de marzo de 1927 un artículo, <<Defensa de Díez-Canedo>>. Y anuncia aquí que más tarde contestará un poeta. Y así, en *ABC* de 11 de marzo de 1927, aparece <<La verdadera crítica>>, en el que se ofrece el cargo de crítico al poeta Víctor Brenes, personaje de su obra *Cervantes o La casa encantada*.

El problema de los críticos con *Azorín* seguirá tras el estreno de *Brandy, mucho brandy*; aunque, a partir de entonces, se unirá el tema del posible surrealismo de nuestro autor.

José María Valverde ve, no obstante, otro trasfondo a la hora de discernir el porqué de este problema con los críticos, y dice:

Estos artículos [de teatro cuando *Azorín* escribe de teatro] despertaron ásperas polémicas, en parte por razones profesionales del gremio crítico, y quizá en parte por un fondo político: muchos periodistas veían a *Azorín* como elemento a favor del régimen de la Dictadura, poco favorable a la Prensa en general. Incluso, hubo un episodio un tanto confuso que no hemos llegado a precisar ni comprender muy bien, cuando *Azorín* anunció una conferencia para defensa de su tesis contra la crítica teatral, y la conferencia fue suspendida, pero *Azorín* la leyó por radio desde el despacho del director de *La Nación*, el diario oficioso del régimen<sup>1005</sup>.

Después, Muñoz Seca y *Azorín* estrenan en 1928 *El Clamor*, una burla y crítica contra el medio periodístico, y donde el crítico teatral aparece como un personaje ruin, analfabeto y sin capacidad intelectual ni dramática para enfrentarse a obra de teatro alguna. Pero ya apenas hay lucha dialéctica entre *Azorín* y los críticos, pues la Asociación de la Prensa expulsa de su seno a nuestro autor. En cualquier caso, es clara la no aceptación del teatro de *Azorín* en el mundo de la crítica dramática española.

Desgraciadamente, si *Azorín* es un autor poco leído<sup>1006</sup> en sus obras consideradas fundamentales, advertimos la poca trascendencia y conocimiento de su teatro hoy día, aunque recientemente se observan algunos datos que invitan a pensar en cierta

<sup>1005</sup> Op. cit., [1971], pág. 347.

<sup>1006</sup> "El hecho es que la lectura de *Azorín* ha sido inferior a la necesaria para la salud de un país" (Julián Marías, <<¿Quién lleva dentro a *Azorín*?>>, *ABC*, 6 de marzo de 1997).

recuperación, alcanzando ésta, aunque en menor medida, a su teatro. No obstante, para muchos críticos, el teatro de *Azorín* sigue siendo un proyecto fallido que apenas puede interesarnos hoy día:

No hay razones técnicas para que no se representen en un escenario, pero (...) tampoco las hay para que se representen. Nada tienen que ganar y sí mucho que perder al exponerse a la luz de las candilejas en un teatro comercial<sup>1007</sup>.

Así, sólo podemos decir que desgraciadamente no se ha cumplido esa afirmación suya de que sus obras triunfarían en un futuro, cuando otras entonces famosas fracasarían: “He hecho teatro que creo que será representado cuando no se representen muchos teatros que ahora son muy aplaudidos”<sup>1008</sup>.

Pero también es significativo la escasa proyección que tienen sobre nuestros escenarios, aun hoy día, dramaturgos o escritores que han supuesto un hito importante dentro de nuestra dramaturgia. No es nuestra escena pródiga en la representación de nuestra tradición dramática, y en ocasiones tal olvido significa una insalvable rémora a la hora de retomar y proyectar nuestro género dramático. En este sentido, la ausencia de *Azorín* de nuestros escenarios es realmente significativa.

El teatro de *Azorín*, a pesar de estar poco estudiado -más aún si atendemos a otros aspectos de su producción literaria, como el ensayo o la novela-, ha suscitado, sin embargo, algunos juicios muy repetidos por la crítica sobre los grandes problemas que representa. Y cuando tales valoraciones se han hecho en relación con el *Azorín* prosista, los problemas del *Azorín* dramaturgo se han multiplicado y agrandado de forma considerable<sup>1009</sup>; no sólo por los que pudiéramos considerar críticos de su obra, que pudieran pensar en su prosa de modo totalizador y excluyente, sino también por aquellos otros que, incluso ocasionalmente, se han acercado a su obra desde perspectivas puramente dramáticas.

<sup>1007</sup> Gerald G. Brown, op. cit., [1983], pág. 209.

<sup>1008</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 377.

<sup>1009</sup> De todos modos, juicios sobre lo esencial en un artista no dejan de ser siempre hartos relativos. Ya hemos hablado en otro momento sobre el comentario de Pedro Salinas acerca del sentir y escritura plenamente poéticos de nuestro autor.

Sorprende así que un crítico teatral tan sagaz como José Monleón llegue a afirmar que, ante los textos dramáticos del autor monovero, es fundamental considerar “la desproporción entre el *Azorín* escritor, el *Azorín* de *La voluntad* o *Los pueblos*, y el *Azorín* dramaturgo”<sup>1010</sup>, máxime cuando el empeño teatral, sobre todo en el campo de lo que comúnmente se denomina vanguardia, se ha valorado siempre por encima de los resultados, pues la búsqueda de nuevas formas de expresión justifica por sí misma la labor teatral, especialmente en países como España, cuya aportación al teatro europeo del siglo XX, como ya hemos visto suficientemente, es más bien escasa, por no decir reducida y limitada a unos pocos nombres y obras<sup>1011</sup>.

Como no creemos que esto sea así ni deba juzgarse únicamente el teatro de autor alguno por los resultados, dedicamos unas páginas a valorar los distintos problemas que el teatro de *Azorín* ha motivado en la crítica. Y aunque no los analicemos minuciosamente uno tras otro, conviene al menos señalarlos y comentarlos con un mínimo de atención.

El primero de ellos ha sido el de la falta de unidad, tanto del conjunto de su teatro como de su teatro con respecto al resto de su obra. Unido a éste, gran parte de la crítica ha incidido en el carácter eminentemente literario de su teatro, tan influido por su prosa y tan ajeno a esencias puramente dramáticas.

Tendríamos a continuación el problema del vanguardismo de su teatro, del concepto de surrealismo que se aplica a su labor dramática y que fue muy comentado en la época, por estar en el ambiente artístico del momento, coincidiendo con la llamada *Generación del 27*, aunque parece claro que, en sentido estricto, nuestro autor, como otros escritores del momento, ni llegaron a comprender con profundidad el movimiento surrealista ni pertenecieron realmente a él<sup>1012</sup>, más allá de algunos rasgos y caracteres individual y ocasionalmente tratados.

---

<sup>1010</sup> Op. cit., [1975], pág. 205.

<sup>1011</sup> Francisco Ruiz Ramón ha destacado la importancia del teatro de *Azorín* “por lo que tiene de acto de rebeldía y de renovación”, siendo por ello, “sin duda, una experiencia teatral interesante en la historia del teatro español contemporáneo” (op. cit., [1981], pág. 169).

<sup>1012</sup> “Sólo con leer los artículos de *Azorín* está claro que no entendía el alcance del superrealismo, ni en la teoría ni en la práctica. Para él fue poco más que antirrealismo, fantasía e idealización, sueño y misterio” (E. Inman Fox, op. cit., [1968], pág. 381).

En relación con lo anterior, tendríamos que tratar, aunque fuera someramente, el problema del teatro de tesis, denominación no del todo válida, pero que ha de introducirnos en un teatro intelectual con unas características específicas y con unos fines igualmente propios o diferenciados de otro tipo de teatro.

Respecto al problema de la unidad, en realidad, no presenta problema alguno. Ya hemos comentado los diversos juicios de la crítica acerca de la llamada por Guillermo Díaz-Plaja "unidad esencial" de la obra azoriniana, tan real y profunda que no se podría hablar, en puridad, de nada nuevo de nuestro autor que no estuviera ya pergeñado de algún modo en su obra anterior.

A esto se ajustaría un modo común y bastante relevante de hacer literatura por parte de *Azorín*: la composición de libros a partir de artículos de prensa<sup>1013</sup> y la escritura de libros a partir de una idea, o conjunto de ellas, insinuada o apuntada previamente en otros textos<sup>1014</sup>.

¿Dónde está, pues, el problema? En el teatro de nuestro autor, que, en primer lugar, se ve como cosa aparte del resto de su obra<sup>1015</sup>, y, en segundo lugar, ya dentro de su producción dramática, lo diverso y difuso de sus dramas junto con el olvido de su primera obra, *La fuerza del amor*. De hecho, ambos problemas ocupan buena parte de las pretensiones de nuestro trabajo; a saber, que el teatro de *Azorín* comporta una unidad tanto respecto del resto de su obra como de todos los dramas que lo forman.

---

<sup>1013</sup> "La interrelación entre las colaboraciones de prensa y la publicación de libros no se circunscribe, además, a una sola de las fases -juventud, madurez, senectud- en que (...) hemos dividido la vida de nuestro autor, sino que está presente, con pareja intensidad, a lo largo de su dilatada existencia" (F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 72).

<sup>1014</sup> "Nada hay absolutamente nuevo en la evolución de su sentir. Todo se encuentra -de una manera embrionaria, velada- en su obra anterior. Los cambios de ruta que experimenta su obra, afectan más a la forma que al fondo, al espíritu, animador único, pertinaz, vivo. La evolución de la obra azoriniana no es más que un continuo fluir a la superficie de las ideas que ya venían actuando, vagamente, desde la subconsciencia" (Guillermo Díaz-Plaja, op. cit., [1936], págs. 27-28). Como prueba, nada mejor que un texto del propio autor. En su tercer libro, *Buscapiés*, de 1894, escribía nuestro autor, oculto tras el seudónimo de *Ahrimán*: "Existe en la sociedad moderna un mal que, aunque no registrado en los más perfectos tratados de patología, hace víctimas numerosas en las filas de la juventud estudiosa. Es éste el hastío temprano, que atrofiando la voluntad y aplanando el espíritu, agosta los más entusiastas ideales y derrueca los caracteres más bien templados" (*O. C.*, I, pág. 71). Sin exagerar lo más mínimo, ¿no parece que estemos ante el embrión, ante la definición, ante el hilo conductor, ante la esencia de *La voluntad*?

<sup>1015</sup> Habla José Monleón del "abismo que separa un trabajo de más de medio siglo [su obra en prosa, ensayística], incansable, tenaz, ligado a las evoluciones ideológicas del escritor ante las sucesivas circunstancias nacionales, y la esporádica incursión, en un periodo relativamente breve (...) en el mundo de la creación dramática" (op. cit., [1975], pág. 205).



Aunque ya hemos tratado ambos temas, aún nos quedan ideas que desarrollar y datos que aportar. De momento, no obstante, baste referirnos al capítulo en que analizamos *La fuerza del amor* y al capítulo sobre los temas y características del teatro de nuestro autor, donde se verá tanto la sintonía de su teatro con respecto a su obra en prosa como la plena pertenencia de su primer drama al resto de su producción dramática.

Curiosamente, a pesar de que José Martínez Ruiz tuvo una vida bastante dilatada en el tiempo y que gran parte de la misma la dedicó a la literatura, como si una misma cosa fuesen -por lo que resulta cuando menos lógico cierta profusión tanto de temas como de estilos-, siempre se le ha criticado el más mínimo cambio con respecto a lo que algunos consideran el más puro y único estilo de nuestro autor.

Hacia el final de los años 20, coincidiendo con su labor más plenamente dramática y también con la influencia más intensa de lo surrealista en España, muchos críticos se burlaron incluso de los nuevos textos de *Azorín*, explicándolos desde perspectivas no artísticas ni de evolución personal sino de adscripción a una moda o incluso al deseo de figurar en la realidad literaria del momento, aunque creemos más acertada la opinión de su amigo y brillante escritor, Ramón Pérez de Ayala, cuando afirma:

Se me objetará acaso que las últimas novelas de *Azorín*, *Félix Vargas* y *Superrealismo* [que pertenecen al momento de que hablamos, 1928 y 1929, respectivamente], pertenecen ya a una escuela o tendencia determinada: la superrealista, llamada también (estúpidamente) vanguardista. Así parece, vistas las cosas superficialmente y de ligero. Porque lo curioso es que estas dos últimas obras (junto con algunas otras teatrales) son las más azorinianas; contienen, ya en el máximo del desarrollo evolutivo, lo más permanente y sustancial de la personalidad histórico-literaria de *Azorín*, y, volviendo los ojos hacia la obra anterior de *Azorín*, se ve con evidencia que no podía por menos de conducir, genéricamente, naturalmente, espontáneamente, a estos dos libros postreros (hasta ahora). Si *Azorín* es revolucionario al presente, hay que reconocer que ya lo era hace treinta años; y si en este momento es vanguardista, es fuerza admitir que desde sus

primeros rasguños de pluma fue el vanguardista de sí mismo. Que es lo que ocurre a todo escritor de raza y auténtico<sup>1016</sup>.

Respecto al problema de lo teatral y lo literario:

Cuando se dice que el teatro de *Azorín* peca por ser excesivamente <<literario>>, que no tiene acción o que carece de conflicto dramático, se viene a afirmar que, al menos en cierta medida, expresa en su teatro aquello que le parecía necesario para renovar el lenguaje teatral. El nuevo concepto de la acción dramática, como la figuración pictórica, cede su lugar a otra realidad, a otra acción, aparentemente distorsionada, que tiene como objetivo producir en el espectador, de la obra o del cuadro, una impresión estética radicalmente nueva. La distorsión cubista, poliédrica, de la realidad, la desaparición figurativa de la pintura abstracta, son paralelas a la desaparición de la fábula, en el sentido más convencional, del teatro superrealista<sup>1017</sup>.

Por otro lado, *Azorín* siempre criticó el uso excesivamente literario de la lengua, especialmente el diálogo, como podemos comprobar en un texto tan fundamental en su obra como *La voluntad*, en el que el personaje de Antonio Azorín manifiesta la idea de nuestro autor acerca de una lengua más natural y vinculada a los usos de la gente:

Observo, maestro, que en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos. El diálogo es artificioso, convencional, literario, excesivamente literario<sup>1018</sup>.

Dejando para más adelante ciertas incursiones dramáticas en parte de la prosa de nuestro autor<sup>1019</sup>, conviene decir algunas palabras acerca de la mutua influencia entre ambos conceptos, teatral y literario, que tantas veces tantos críticos presentan por separado.

<sup>1016</sup> Op. cit., [1964], págs. 141-142.

<sup>1017</sup> Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, op. cit., [1993], pág. 28.

<sup>1018</sup> O. C., I, pág. 863.

<sup>1019</sup> Véase el Apéndice 3º, titulado <<Los cuentos de *Azorín*>>, donde analizaremos la incuestionable teatralidad de algunos de sus relatos breves.

Es sabido que lo que se considera plenamente azoriniano, a lo que se da más valor, es su obra en prosa, principalmente su prosa más ensayística, sea en libro o en artículo, seguramente porque “fue un artista exquisito, un sensitivo, un artífice genial de la prosa castellana”, cuyo afán

no se dirigió sólo a generar una fruición estética -lo que ya es importante-, sino a influir en la contextura espiritual de los lectores. Gracias al encanto irresistible de su forma de escribir, muchos españoles, cautivados como no lo habían estado hasta entonces por el arte literario, fueron insensiblemente cambiando su modo de mirar las cosas, de contemplar el paisaje, de leer los libros, de reaccionar ante asperezas y destemplanzas, de concebir, en suma, la vida individual y la del pueblo español<sup>1020</sup>.

Sin embargo, con independencia de la diferencia de escritura que exigen géneros como el ensayo, pongamos por caso, y el teatro, la interrelación entre la obra de *Azorín* es evidente para cualquiera que se acerque mínimamente a su labor creativa. Tal interrelación, además, no alcanza sólo a fórmulas literarias o expresiones semejantes, sino también a temática y composición, como si el material de nuestro autor le sirviera para recrear, en ensayo, artículo, novela o teatro, esa alma suya tan predispuesta a la sencillez y recogimiento.

Ya hemos señalado en otro lugar los textos tan parecidos, prácticamente iguales en realidad, de la descripción de la venta en *La fuerza del amor* y *El alma castellana*, de un año antes. O entre la descripción de la vieja y la arañita en el espejo, como símbolo de la muerte, en *Antonio Azorín* y la obrita de *Lo invisible* titulada precisamente *La arañita en el espejo*.

*Azorín*, es evidente, utiliza materiales de diversa índole a la hora de elaborar su producción literaria, con independencia del género de que se trate. No sólo nos ha acostumbrado a elaborar libros a partir de artículos de prensa, o a anticipar libros con artículos para la prensa que obedecían ya a un ordenamiento superior, sino que compone el conjunto de su obra como una expresión atenta únicamente a su sentir, sin importarle si tal idea o escena ya ha sido utilizada en tal o cual libro, o cuento, o artículo. De otra

---

<sup>1020</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], págs. 96-97.

forma sería impensable entender la repetición, según hemos visto, de muchas de sus ideas, situaciones, incluso personajes.

¿No está creando nuestro autor un mundo propio donde los personajes que aparecen en una novela o cuento o drama no desaparecen del todo, sino que se perpetúan en una literatura donde el máximo valor se encuentra en la compleja red de trama y urdimbre tejida pacientemente y a lo largo de toda su vida?

No es tarea nuestra, evidentemente, pero no sería ninguna pérdida de tiempo realizar un listado de personajes, espacios, ideas, situaciones, incluso frases, de cada libro de *Azorín* y ver cómo van poblando artísticamente distintos textos del egregio escritor.

De entre los distintos temas que suscita el teatro de *Azorín*, el tema de la vanguardia es tal vez el más complejo, pues excede con mucho los planteamientos de este trabajo. Partamos, no obstante, de una aseveración que creemos muy acertada, como propone Víctor García de la Concha: “el surrealismo francés tuvo, de entrada, mala prensa en España”<sup>1021</sup>. Punto de partida que nos servirá para entender y situar en su justa medida el concepto de vanguardia en nuestra literatura, concretamente en esos finales años 20 donde se sitúa el núcleo central y más importante del teatro de *Azorín*, coetáneo a esa *Generación del 27* y a sus, en algunos casos, propuestas vanguardistas, que el crítico citado asocia a las cenizas del modernismo y al vanguardismo *Vltra*.

Dicho esto, habría que definir el término surrealista, lo que supuso e innovó, y su aplicación al teatro de la época, tema arduo y en el que aún hoy no existe una opinión lo suficientemente aceptada como para que no se den distintas interpretaciones y perspectivas que en ocasiones llegan a ser excluyentes.

Además, el problema de la vanguardia, en términos generales, en nuestro teatro no puede desligarse de la situación de nuestra escena. Así, en *Primer Acto*, en septiembre de 1988, al tratarse de la vanguardia en el teatro, dice Francisco Nieva: “La vanguardia tiene que ser un movimiento general y, en efecto, mal puede darse, si los propios escenarios permanecen aferrados a una etapa anterior”<sup>1022</sup>. A lo que más tarde responde José Monleón:

---

<sup>1021</sup> Op. cit., [1982], pág. 9.

<sup>1022</sup> *Primer Acto*, separata del núm. 225, septiembre de 1988, pág. 15.

Cuando surgió Chejov, paralelamente surgieron Meyerhold y Stanislavsky, numerosos pintores interesados por la innovación teatral, actores dispuestos a estudiar las técnicas incipientes, un amplio sector de público para el que la evolución del teatro, su ajuste a la época, era imprescindible (...). Nuestro Valle, en cambio, supo pronto que carecía de un entorno teatral dispuesto a seguirle (...). Introduzco el tema porque creo que es uno de los problemas no ya de Valle, sino de una serie de autores -Unamuno, *Azorín*, Baroja, Bergamín, Gómez de la Serna, Alberti, Romero Esteo, etc.- que, al sentirse excluidos de la escena, renunciaron, irremisiblemente, a ser vanguardia teatral, vanguardia representada, para serlo sólo en el campo de la literatura dramática, con textos autónomos, en los que resulta evidente la falta de contacto escénico de sus autores, cosa que no ha sucedido en otros lugares<sup>1023</sup>.

Los caracteres más comúnmente aceptados dentro de lo que pudiera considerarse teatro surrealista<sup>1024</sup> serían: empleo continuo y sistemático de todo tipo de novedades técnicas, uno de los pilares más importantes de la renovación teatral del siglo XX y responsable de buena parte de las audacias dramáticas del teatro vanguardista en general; simultaneísmo escénico, con distintos niveles tanto dramáticos como filosóficos o ideológicos; uso de proyecciones filmadas; lenguaje inspirado en la poesía y, principalmente, en su concepción más críptica; irracionalidad o falta de lógica, que tendrá un desarrollo tan inspirado en parte del teatro humorístico y que resulta imprescindible para entender lo que más adelante será el teatro del absurdo; utilización de una temática sexual o de la infancia, especialmente en lo que pudieran tener de tabúes y convenciones sociales nunca expuestas en público; intención provocadora y subversiva, potenciando el teatro como arte irreverente y agitador de masas; destrucción de todo aquello aceptado convencionalmente, como las leyes, el orden, la razón, etc.;

---

<sup>1023</sup> Ibidem, pág. 19.

<sup>1024</sup> Algunos críticos, como Barbara Sheklin, ven en el tema del tiempo uno de los grandes temas surrealistas, lo que nos acercaría un poco más al teatro de nuestro autor: "El tiempo es un tema importante en el teatro surrealista" (op. cit., [1982], pág. 327).

teatralización, en definitiva, de una realidad ajena de lo cotidiano, y más vinculada al mundo interior del creador<sup>1025</sup>.

Con estos presupuestos, evidentemente, no podemos hablar en puridad de teatro surrealista de *Azorín*, ni de ningún dramaturgo español, más allá de alguna obra o fragmentos de obra. Por ello, algunos críticos creen que es importante no dar importancia ni señalar de manera clara qué obras pudieran ser vanguardistas y cuáles no, pues “con el teatro experimental de las primeras décadas de este siglo es absolutamente necesario separar el contenido literario de los principios de la técnica dramática, y es en ésta donde encontramos las novedades”<sup>1026</sup>.

Ya dijimos que en 1927, año clave sobre lo que hablamos, se formuló en el periódico *ABC* una pregunta sobre qué era el surrealismo, a la que distintos artistas e intelectuales trataron de dar respuesta, sin que ninguno de los entrevistados se pusiera de acuerdo, siquiera en lo más elemental.

Respuestas como la dada por Ramón Pérez de Ayala fueron muy habituales, más encaminadas al lucimiento personal o a la crítica de otros autores y comentarios que a una sincera reflexión sobre el movimiento en cuestión: “Hay revistas, de esas denominadas de vanguardia, que son como cajas de entomólogo. Lo digo sin temor a las subsiguientes picaduras de esos insectos”<sup>1027</sup>.

Hasta escritores como el cronista Enrique Gómez Carrillo, residente en París y conocedor del ambiente artístico e intelectual del momento, duda sobre lo que sea surrealismo, citando a *Azorín* y sus “tentativas teatrales”, a propósito del estreno de *Un homme seul*, de Marcel Sauvage:

¿Suprarrealismo?... ¿Será verdaderamente eso el suprarrealismo? En tal caso, ya comprendo que el bueno de *Azorín*, dispuesto a renovarse para no morir, se haya tratado de cobijar a la sombra fecunda de una escuela que tan bellos ensueños puede sugerir. Sólo que, ¡ay!, con esto de los cánones estéticos pasa lo mismo que con las recetas de belleza femenina. Todo

---

<sup>1025</sup> Sobre esto, Ángel Berenguer señala cómo “*Azorín* radicaliza su postura ante la realidad adoptando un lenguaje escénico separado de la cotidianidad, aunque no formalmente adscrito a la vanguardia surrealista” (op. cit., [1988], pág. 49).

<sup>1026</sup> E. Inman Fox, op. cit., [1968], pág. 382.

<sup>1027</sup> Op. cit., [1964], págs. 128-129.

depende de la persona que las adopta. Y así, con las mismas preocupaciones intelectuales que han servido a este joven llamado Marcel Sauvage para escribir *Un homme seul*, es probable que otro dramaturgo menos hábil o menos genial, sólo habría logrado hacer una obra fría, abstracta, sin ningún interés escénico. Claro que al hablar así, no pienso en las desgraciadas tentativas teatrales de *Azorín*. ¡Dios me guarde! En primer lugar, porque no sé de ellas sino lo que dicen los críticos, y los críticos no me inspiran gran confianza. Luego, porque *Azorín* es amigo mío<sup>1028</sup>.

No pretendemos, de todos modos, situar el teatro de *Azorín* dentro del teatro surrealista, ni siquiera su obra, en principio, más acorde con el movimiento de origen francés, *Brandy, mucho brandy*; simplemente señalamos que, ante la dificultad para acotar qué sea el teatro surrealista, muchos de los juicios, claramente negativos hacia el teatro de nuestro autor, carecen de una razón que justifique la virulencia del ataque, a no ser que tras presuntas palabras de crítica literaria se escondan dardos de crítica personal, o social y política.

José Monleón, en el estudio varias veces mencionado que dedica al teatro de *Azorín* en su libro *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, vincula el fracaso del teatro de nuestro autor a su fracaso social, en la medida en que la necesidad de una renovación teatral sólo se explica dentro de la renovación de la sociedad que ha de asistir a ese teatro:

En el fondo, el teatro de *Azorín* nos desconcierta por el desnivel que, a primera vista, existe entre él y algunos de sus artículos teóricos. Si, con un mayor rigor, nos atenemos a la ideología expresada en sus comentarios de carácter político, descubriremos el valor concreto de muchas de sus abstractas peticiones. Comprenderemos entonces la regresión que el cotejo de algunos de sus juicios sobre un mismo tema expresa. Nos daremos cuenta, en fin, y esa sería quizá la clave para entender la mediocridad teatral de *Azorín*, que sus obras se asientan en un profundo equívoco: la de creer que su idea de renovación, de crisis histórica, guarda alguna relación con la de la verdadera vanguardia. *Azorín* se nos presenta, en los años 26 y 27,

---

<sup>1028</sup> *La nueva Literatura francesa*, Mundo Latino, Madrid, 1927, págs. 171-172.

como un “renovador” teatral y como un reaccionario político. Y eso es imposible<sup>1029</sup>.

Y en verdad, el teatro de *Azorín*, más allá de juicios personales o sociales, no puede ser considerado como surrealista, ni en su totalidad ni aquellas obras que más se han vinculado a tal movimiento. Sus juegos ilógicos en algunos diálogos, su reiteración en el tema del tiempo, el absurdo de algunas escenas o el presunto automatismo que parece presidir otras, etc., no debemos verlo sino como cierta superación de lo estrictamente cotidiano, cierta evasión, tan vinculado a su admirado Evreinoff, como apuntó en su momento Domingo Pérez Minik, que definió el teatro de nuestro autor como teatro de evasión.

El halago de críticos como Guillermo Díaz-Plaja hacen más incidencia en caracteres aislados de nuestro autor, de su teatro, que en la conciencia de un creador que ejecuta una praxis a partir de un compromiso asumido plenamente, sin que a lo general pueda llamársele surrealismo: “El culto de lo espontáneo lleva al culto de lo automático. Ahí está ya la subconsciencia, viva, pura. El superrealismo de *Azorín* está en esencia y potencia. Aun cuando no esté todas las veces en presencia”<sup>1030</sup>.

Como en tantas otras cosas, y en parte es a ello a lo que se refiere Ruiz Ramón, gran parte del problema acerca del teatro surrealista en España tiene que ver, más que con las adscripciones de tal o cual dramaturgo, con un país y una cultura en la que todo lo que suene a nuevo, llámese vanguardia o no, se vincula en demasía con la tradición, la cual “al negar y rechazar de modo absoluto lo otro, lo diferente y lo nuevo, se autodevora en un repetido acto de manducación del cadáver de sí misma que aboca, una y otra vez, a un ritual de máscaras distintas de lo mismo, ritual que suscita la ilusión de un cambio de lo que nunca cambia. La consecuencia es que la <<tradición>>, al no tener historia, pues se inmoviliza en un pasado que la petrifica, no tiene tampoco, por efecto normal de polarización, <<verdadera vanguardia>>, pues ésta, negada en su función de

---

<sup>1029</sup> Op. cit., [1975], pág. 233. Sobre esta misma idea, en apariencia tan paradójica, Gerald G. Brown ya manifestó que “es sorprendente como este interés suyo por hacer una literatura desconcertantemente distinta y de vanguardia se diera precisamente en una época en la que las opiniones sociales y políticas de *Azorín* se habían osificado en un conservadurismo definitivo” (op. cit., [1983], pág. 208).

<sup>1030</sup> Op. cit., [1936], pág. 47.



reto y desafío, desestabilización y subversión, no sólo no llega de veras al acto de comunicación conflictiva con la <<tradición>>”<sup>1031</sup>.

Y así: “Cada <<vanguardia>> española, históricamente puntual o no a la cita del teatro occidental, queda casi siempre en vanguardia nonata, bien por estrangulación, bien por banalización”<sup>1032</sup>.

Para Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, en fin, la filiación surrealista de nuestro autor tiene que ver tanto con el *Manifiesto* y el movimiento que engloba como con el cine, pues

una de las novedades del nuevo arte que más profundamente impresiona a nuestro autor es la facultad que tiene de trasladar al espectador en el espacio y en el tiempo no sólo con gran rapidez, sino mediante fórmulas que aseguran, sin apenas elementos de intermediación, la recepción adecuada por parte del espectador de las escenas incrustadas en el desarrollo temporal y lineal del proceso narrador de las imágenes. Entendió pronto *Azorín* que el cine permitía no sólo retrotraerse o avanzar vertiginosamente en el tiempo y en el espacio, para volver después al tiempo lineal, sino que una adecuada sucesión de escenas permitía al espectador adentrarse en el campo, atemporal y de límites espaciales imprecisos, de lo soñado, imaginado, o proyectado por la mente de los personajes; esta posibilidad de superar la realidad, creando otra realidad tan de ficción pero tan verosímil como la primera, abre a *Azorín* la puerta a la incorporación de lo no-racional y de lo inconsciente al espacio escénico, al ámbito de la representación<sup>1033</sup>.

Otro interesante problema es el que se deriva del concepto de teatro de tesis. Ajeno el arte tantas veces a criterios puramente especulativos, didácticos, y ajeno también a departamentos estancos donde cada espacio debe guardar únicamente aquello que le corresponde, siempre que nos proponemos hablar sobre algo que escapa o bien a

---

<sup>1031</sup> <<Espacio dramático / espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Tabapress, Madrid, 1992, págs. 23-29, pág. 23.

<sup>1032</sup> Ibidem, pág. 24.

<sup>1033</sup> Op. cit., [1993], págs. 15-16.

criterios ya asumidos, o bien a conceptos que encierran una simplificación demasiado evidente, nos embarga el gran problema de la definición.

Una de las críticas que suele hacerse al teatro de *Azorín* -y al teatro de otros autores cuyos afanes no se encaminan en la dirección marcada ni por el público ni por los autores de éxito, es decir, que no se dejan influir por el mercado- es su excesiva lentitud, debida al peso que las ideas y el desarrollo de las mismas impregnan en toda la obra, resintiéndose por ello la acción y el conflicto dramático, elementos claves en todo drama.

Sin embargo, esta real y efectiva falta de acción no es más que una prueba más del estilo de nuestro autor, cuyas novelas, por poner un ejemplo, contienen idéntica característica. Que *Azorín* nunca fue un autor, ni como novelista ni como dramaturgo ni como ensayista, de la acción exterior, del movimiento, del continuo ir y venir y ocurrir cientos de cosas, como su amigo Pío Baroja -que ya manifestó que el problema de las novelas de *Azorín* era que no pasaba nada-, es evidente para cualquiera que lea, por citar algunos títulos, *La ruta de Don Quijote*, *Doña Inés* o *Brandy, mucho brandy*.

No es un problema, pues, de incapacidad, sino que significa únicamente una opción, un modo de enfrentarse con la vida y el arte. No es el *Azorín* dramaturgo quien arrastra tal defecto, sino el *Azorín* escritor quien se define, entre otras cosas, por tal característica. Del mismo modo que se habla de su especificidad novelística, tendríamos que hablar de su especificidad dramática.

*Azorín*, en efecto, no narra el mundo exterior, y, por tanto, las acciones apenas se resienten de un movimiento que no sea el indispensable; lo que nuestro autor teatraliza es, como ya hemos indicado, la acción interior, el alma de las cosas, de los objetos más insignificantes, de los hombres y de sus ideas. Por ello, en su teatro los personajes no van de un sitio a otro, abandonados a una acción y empujados por un conflicto cuyo resultado es incierto, sino que, sin necesidad de moverse, se encuentran en una vorágine que físicamente no presenciarán ni el lector ni el espectador, puesto que ocurre en el alma de cada personaje, en su sentir, como tan bien manifiesta la condesita de la Llana en su primer encuentro con don Joaquín, cuando le habla de su ideal de vida, puramente contemplativo:

DON JOAQUÍN-. ¿Es ése su ideal?

CONDESITA-. ¿Sueño? No; realidad, intensidad de vida; vida íntima y profunda.

DON JOAQUÍN-. ¿Vida la inactividad? ¿Vida el marasmo?

CONDESITA-. ¡Qué valen todo el trajín del mundo, y todas las máquinas, y toda la actividad industrial, al lado de este minuto pasado en la ventanita, contemplando en un día gris el paisaje!<sup>1034</sup>.

Patrice Pavis define el teatro de tesis del siguiente modo:

El teatro de tesis es una forma sistemática de teatro didáctico. Las obras desarrollan una tesis filosófica, política o moral, con el propósito de convencer al público de su legitimidad, invitándolo a utilizar más su reflexión que sus emociones (...). Es verdad que bien a menudo la importancia de las tesis evocadas conduce fastidiosamente a descuidar la forma dramática y a utilizar una estructura dramática siempre <<conveniente>> y un discurso excesivamente directo, y que fácilmente se hace fastidioso<sup>1035</sup>.

Bastante ajustado con lo que nos ocupa, no podemos olvidar, sin embargo, que el teatro de tesis fue tratado, en el tiempo de que hablamos, por las más grandes plumas del arte dramático moderno, aunque sea una de las causas que algunos críticos citen como responsable de la tan traída y llevada crisis teatral: “Otra de las mayores causas de la decadencia del Arte dramático ha sido el teatro de ideas que propagó tanto el ibsenismo”<sup>1036</sup>.

Así, pues, sin más interés que la mera constatación de un hecho, creemos que gran parte del teatro de *Azorín* entra dentro de los límites que acotan el teatro de tesis: por la discusión de una idea, por el sentir íntimo e interior de los personajes, por el desarrollo no externo de la acción, por la supeditación de los elementos teatrales a la idea a partir de la cual nace la obra, etc.

<sup>1034</sup> *Old Spain!*, Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 891.

<sup>1035</sup> Op. cit., [1990], págs. 491-492.

<sup>1036</sup> A. Alcalá Galiano, <<La decadencia del arte dramático>>, en *Impresiones de arte*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1910, págs. 3-60, pág. 44.

Por la discusión de una idea, hemos dicho en primer lugar. Y no ha sido por mera causalidad. Si algo define el teatro de *Azorín* es, a nuestro entender, el compromiso del autor con dos necesidades: la primera, de carácter formal, tiene que ver con el deseo y la urgencia casi de traer a la escena española los grandes avances y cambios que estaban sucediendo en el resto del Continente, luchando así contra el retraso de nuestro país, que no en vano fue en todos los órdenes una de las prioridades que gravitan sobre la sociedad española inmediatamente después de 1898; la segunda nos acerca al pensamiento del autor, a su idea de la sociedad, del mundo; nos referimos al problema social:

Tenemos en nuestro poder más de doscientos cincuenta artículos que Martínez Ruiz publicó en los periódicos *El Pueblo* (1895-1896), *El País*, *El Progreso*, *La Campaña*, *La Correspondencia de España*, *El Globo*, y en esas revistas efímeras, *Bellas Artes*, *Revista Nueva*, *Vida Nueva*, *Electra*, *Madrid*, *Juventud* y *Alma Española*. En estos artículos se destaca su interés por problemas sociales y se nota, sin que esto deje de ser curioso, la falta de preocupación estética. Leía y estudiaba, como nos dice varias veces, los libros más conocidos sobre las teorías, entonces en boga, de sociología, política y filosofía, y encuentra las soluciones para el porvenir español y humano en el anarquismo de Pedro Kropotkin, Auguste Hamon, Ernest Renan y Sebastien Faure<sup>1037</sup>.

Efectivamente, si leemos una tras otra las obras dramáticas de *Azorín* comprobaremos cómo late en prácticamente todas ellas el problema social, la necesidad de encontrar un sistema social que se ajuste ecuánimemente a los diversos planteamientos de la población, que elimine de la sociedad la injusticia; por ello, “en los escritos literarios y artísticos de *Azorín* (...) el corazón del autor, su simpatía espontánea y conmovida, están siempre en favor de la justicia social y con el oprimido, con el débil.

---

<sup>1037</sup> E. Inman Fox, op. cit., [1988], pág. 44. Este afán por cambiar el mundo en nuestro autor camina hacia la resignación, la apatía, en *La voluntad*; pero un año antes, en 1901, en *Diario de un enfermo*, asistimos al mismo proceso de la lucha, que lleva a la resignación final una vez se comprueba su inutilidad real. Y finalmente, lo que sigue causando sorpresa o indignación, incluso burla, su adhesión a la causa conservadora.

*Azorín* es lo que a principios del siglo XIX se llamaba <<un humanitarista sentimental>><sup>1038</sup>. Recordemos lo dicho sobre *Judit*.

Lo que principalmente importa a nuestro autor, lo vemos reflejado en su teatro, es la dualidad formada por los conceptos de progreso y sociedad, que en él van de modo indisoluble unidos al estilo artístico, de modo que combatir o atacar el estilo artístico es combatir los ideales. Es así como une realismo y materialismo.

Sin embargo, no es algo nuevo, propio de obras como *Old Spain!*, pues también lo vemos en *La fuerza del amor*, y mucho antes, dato que nos permite recalcar lo ya dicho sobre la unidad de su obra y la coherencia de su pensamiento; en 1894, en su libro *Buscapiés*, leemos ya lo siguiente: “El naturalismo, con su vaho infecto y corrosivo, ha impreso poco a poco en el espíritu nacional su sello degradante y envilecido, matando y escarneciendo lo que hay de más noble, de más sacrosanto, en el hombre”. Y añade que “por este camino corremos velozmente al abismo, estrellándonos contra las rocas del materialismo, que todo lo invade y que todo lo corroe con su baba asquerosa y pestilente”<sup>1039</sup>.

Pero lo más peculiar de su carácter es que tales ideas las ejercitó siempre de modo honesto, sin extravagancias ni oportunismos, lo que le valió curiosamente críticas y hasta expulsiones de diversos organismos a los que pertenecía. En *Moratín*, segundo libro de nuestro autor, que data de abril de 1893, escribe el todavía José Martínez Ruiz, aunque utiliza el pseudónimo de *Cándido*:

<<La sinceridad es una virtud funesta>>, ha dicho Moratín. Esto, que en todas partes es una gran verdad, lo es mucho más en España (...). En España nos persuaden a que tenemos tantos y tales derechos, pero los violan los gobiernos cuando les place. La libertad de la Prensa, la de espectáculos, la de cultos, son letra muerta para nosotros (...). Podemos hablar cuanto queramos, pero nos cierran la boca (...). Un escritor sincero y libre, un periódico que hable alto y claro, son aves rarísimas en esta tierra. Es usted periodista y se le ocurre un día decir la verdad, cumpliendo así el principal deber del periodismo, pues le encerrarán a usted junto con los criminales más soeces, y perseguirán sable en mano a los infelices vendedores del

<sup>1038</sup> R. Pérez de Ayala, op. cit., [1964], pág. 114-115.

<sup>1039</sup> O. C., I, págs. 75-76.

periódico. Ocurre un suceso desagradable para el Gobierno: usted, como corresponsal, redacta un telegrama y lo deposita en el telégrafo con el carácter de urgente. Pues bien: el despacho no llega a su destino, o llega tarde y mutilado, o llega, para colmo del escarnio, con sólo los nombres del destinatario y el remitente. He aquí un acto de moral sublime: un Estado que cobra servicios que no presta<sup>1040</sup>.

En el fondo, como dice L. García Lorenzo: “El teatro de *Azorín* supone (...) una búsqueda nacida de una rebeldía”; de ahí ese evadirse, que algunos le han llamado teatro de evasión, por no estar de acuerdo con el mundo, sólo que esa evasión de la realidad que no tolera supone en él “la creación de un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad”<sup>1041</sup>.

Ahora bien, esa posible evasión de nuestro autor no nace sólo del malestar ante una sociedad y una vida no deseables, como ocurre en el resto del Continente tras la Primera Guerra Mundial, sino que es síntoma de un proceso íntimo, de una creencia que atraviesa toda su vida y obra, y que podemos encontrar en el resto de su obra.

Si ya hemos visto cómo en él se da una oposición entre ficción y realidad, también la hay entre poesía e historia, en el sentido clásico de que la historia es lo que ha sucedido y la poesía lo que debiera haber sucedido. En *Doña Inés*, cambiando el término de poesía por leyenda, leemos:

La leyenda ha vencido a la historia. La leyenda es más verdad que la historia. La leyenda hace cristalizar sentimientos e ideas que están en la conciencia de todos<sup>1042</sup>.

Y llegamos por fin a la cuestión de la recepción de su teatro. ¿Es el de *Azorín* un teatro fallido? En su artículo <<La situación teatral>>, *Azorín*, a propósito de un artículo de Grandmontagne sobre el teatro en España aparecido en *La Prensa*, de Buenos Aires, señala algunos rasgos definitorios sobre nuestra escena: “La situación del teatro en España es precaria, difícilísima; la literatura dramática se ha estancado”<sup>1043</sup>; o: “existen

<sup>1040</sup> O. C., I, pág. 61-62.

<sup>1041</sup> Op. cit., [1975], pág. 54.

<sup>1042</sup> O. C., IV, pág. 824.

<sup>1043</sup> ABC, 28 de julio de 1927, en *Ante las candilejas*, en O. C., IX, pág. 113.

unas cincuenta compañías dedicadas a la representación de comedias. La legión de autores es nutrida; una compacta falange de comediógrafos se encarga de suministrar a esas cincuenta compañías materia para su trabajo. Y esas cincuenta compañías, todas, absolutamente todas, tienen el mismo repertorio”<sup>1044</sup>; también señala nuestro autor cómo “en muchos teatros, la incomodidad para el espectador se está sintiendo desde el momento en que el espectador se sienta en su butaca”<sup>1045</sup>; también advierte contra la forma de hacer teatro hasta entonces: “La fórmula dramática que ha servido durante esos treinta años se halla agotada”<sup>1046</sup>; y a continuación, poniendo al cine como ejemplo de un arte que avanza y que aprovecha cuanto adelanto técnico es capaz de asimilar, advierte contra un teatro español cuya “literatura dramática se niega a dar entrada en la escena a tales recursos y tales efectos (...). Los elementos tradicionalistas, en España, ponen su veto, de modo formal, categórico, decidido, a tal irrupción de elementos nuevos en el arte teatral”<sup>1047</sup>.

A lo largo del presente trabajo nos hemos esforzado por demostrar, efectivamente, que es éste el estado de nuestro teatro en el primer tercio del siglo XX, y que la labor de algunos entusiastas del arte dramático, entre los que merece un puesto de honor nuestro *Azorín*, consistió en aportar a nuestra escena un aire nuevo, una nueva vitalidad y forma de hacer que uniera nuestro futuro a lo que se estaba ya gestando en otras partes del Continente. O digámoslo más certeramente, estos autores no aportaron en muchas ocasiones aquello que propugnaban, tan sólo lo intentaron. Y éste es el matiz que nos interesa recalcar ahora. Lo importante en ellos, más que los resultados de su escritura dramática, fue el intento de renovación que plantearon. Como apunta acertadamente E. Inman Fox,

no pretendemos que entre las obras teatrales de *Azorín* haya alguna obra maestra olvidada (aunque, sí, creemos que más de una sería aceptable a nuestra sensibilidad actual). Aquí se trata, volvemos a decirlo, de teatro

---

<sup>1044</sup> Ibidem, págs. 113-114.

<sup>1045</sup> Ibidem, pág. 114.

<sup>1046</sup> Ibidem, pág. 114.

<sup>1047</sup> Ibidem, pág. 115.

experimental, de teatro de vanguardia. Lo que pedimos es un estudio serio sobre las innovaciones de *Azorín* en el arte escénico contemporáneo<sup>1048</sup>.

Que *Azorín* y otros conocidos autores del teatro español del primer tercio del siglo XX no triunfaran sobre los escenarios españoles, aunque algunos sí lo hicieron allende nuestras fronteras, como Jacinto Grau con su *El señor de Pigmalión*, se debió, en parte, a deficiencias personales a la hora de elaborar una literatura dramática con entidad suficiente<sup>1049</sup>, pero también, y es algo que no podemos desdeñar, a situaciones externas, a un contexto social y cultural, político e ideológico, que en ningún momento apoyó el desarrollo de un nuevo teatro. En ese mismo artículo citado, *Azorín* nos dice:

¿Qué mal habría, querido Grandmontagne, en que compañías de Madrid y provincias aceptaran las obras inspiradas en las nuevas tendencias que le ofrecen escritores hasta ahora distanciados del teatro? Yo podría citar casos de compañeros míos de letras que no pueden ver representadas las obras que han escrito; yo sé de teatros madrileños donde reposan obras inspiradas en las nuevas tendencias<sup>1050</sup>.

Efectivamente, para que un teatro pueda considerarse fallido o acertado, primero se da la condición de que tiene que conocerse. Y con independencia del acierto o desacierto del teatro de *Azorín*, en ello concurren además otras causas ajenas a la propia calidad de su teatro. Que un dramaturgo encuentre la fórmula adecuada para una sociedad y una cultura establecidas exige también intentos reales, ciertos, en teatros con

<sup>1048</sup> <<La campaña teatral de *Azorín* (Experimentalismo, Evreinoff e "Ifach">>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, oct.-nov. de 1968, págs. 375-389, pág. 381).

<sup>1049</sup> Otros estudiosos de la obra de *Azorín* aseguran tajantemente que el problema radica en que nuestro autor no era dramaturgo ni servía para ello: "Parece ser que esta inclinación a producir obras teatrales es muy antigua en *Azorín*. ¿Resulta cierta esta inclinación? Vemos que durante los años álgidos de su labor, no se acuerda de las obras escénicas (...). Esta gran laguna de tiempo, en el centro de su vida, sin publicar ni estrenar obras teatrales, lleva rectamente a suponer que no ha sido tanta y tan cierta esta manía azoriniana; vemos, pues, desorientados a los comentadores que se obstinan en presentar a un *Azorín* deambulando por las rutas dramáticas.

Creo que la fuerza vital del escritor de Monóvar, como pensador y estilista, son esos libros de ensayo, de crítica, de impresiones del paisaje, de afán andariego. El verdadero *Azorín* es el escritor impresionista, que sobrepasa la realidad usual (...). Cuando el escritor trata de crear personajes de su fantasía, no puede o no quiere. La novela y el teatro, géneros que necesitan, más que otros géneros, de la invención, no le sientan al escritor; pero camina maravillosamente, en la prosa, por el laberinto de todo los géneros literarios restantes" (A. Montoro, op. cit., [1953], págs. 241-242).

<sup>1050</sup> <<La situación teatral>>, *ABC*, 28 de julio de 1927, en *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 115.



público, que acaben por decantar a tal dramaturgo hacia una senda mínimamente aceptable. En este sentido, es evidente la poca continuidad de los estrenos de las obras de nuestro autor.

Esta incidencia del medio en el triunfo o fracaso de determinadas apuestas teatrales ha sido vista por muchos críticos, especialmente en un país como el nuestro en el que tantos autores trabajaron tanto por una renovación de un teatro que, en cierta medida, acabó dándoles la espalda.

De dicho contexto, algunos críticos han pasado directamente al público:

No creo en el fracaso del teatro del maestro (...), sino en el fracaso del público. *Azorín*, todo espíritu, tenía que chocar en sus producciones escénicas con un público maleado y achabacanado. Eso fue todo. Pero... ¿fracaso de *Azorín*? No lo hubo jamás. Fracasó, como digo, un público vulgar y ramplón<sup>1051</sup>.

Otros hacen más hincapié en la propia estructura y condición del mundo literario español. Pérez de Ayala apunta a que era difícil que *Azorín* triunfase en el teatro:

La fama previa, en otros géneros literarios, del novel autor dramático no le garantiza la atención respetuosa ni la tolerancia inteligente del auditorio, antes al contrario. Público y crítica, en tales casos, suelen asistir al estreno con anticipada fruición del fracaso y en la firme actitud psicológica del que está determinado a no dejarse satisfacer con nada (...). El apotegma básico en el mundillo teatral madrileño declara, sin apelación, que un novelista no puede ser autor dramático<sup>1052</sup>.

En definitiva, todos los críticos prácticamente opinan que *Azorín* no consigue la madurez como dramaturgo, pero también señalan su importante lucha y lo valioso de tomar conciencia de lo que no tenía que ser ya el teatro, por lo que había que ensayar

---

<sup>1051</sup> José Alfonso, op. cit., [1958], pág. 251.

<sup>1052</sup> R. Pérez de Ayala, op. cit., [1964], págs. 145-146. Más adelante señala: "Ni el público ni la crítica le prestaron la debida curiosidad benévola, ni le concedieron el lapso prudencial de tiempo en que experimentase, depurase y fijase su nueva manera dramática" (ibidem, págs. 148-149).

nuevas fórmulas y llevarlas a la práctica. En contra estaba una situación general, un público, una tradición, unas infraestructuras... Negar, pues, el contexto en la crítica del teatro azoriniano sería negar la razón. Además, tal vez en los fallos de nuestro autor esté el acierto posterior de parte de nuestro teatro, en el sentido de haber abierto vías que otros luego culminaron.

*Azorín* nunca fue ajeno a esta controversia. En su libro *Valencia* nos dice:

Creo que mi teatro, tan combatido, es superior, muy superior, a muchas, a muchísimas de las obras más aplaudidas en estos tiempos. Esas obras no pueden ya leerse y mi teatro -que se representará en lo porvenir- resiste a la lectura. Lo que sucede es que todos mis terceros actos, son terceros actos truncados. Sí, <<se pierde la comedia>>, como decían los críticos. Se pierde la comedia al llegar el tercer acto. Pero es que todos los terceros actos, en todas las obras, son falsos. Y yo he tratado de huir de esa falsedad (...). El acto que vale en una obra es el acto segundo. En ese acto, después de una exposición clara y precisa en el primero, es donde ha de desenvolverse la verdadera comedia. Lo que pase en el tercero, puede sustituirse siempre por otro acto en que pase cosa distinta<sup>1053</sup>.

---

<sup>1053</sup> O. C., VI, pág. 123.

## **IV. CONCLUSIONES**



Hemos realizado un estudio concreto del teatro de *Azorín*. Decimos esto porque pueden ser múltiples los ángulos desde los que observar y analizar, en general, cualquier estudio teatral y, en concreto, el teatro de nuestro autor, como manifestamos en la <<Introducción>> de la presente tesis. Los problemas a que nos hemos enfrentado y tratado de dar respuesta han tenido que ver con dos aspectos de su teatro, una vez tratados los aspectos metodológicos y la problemática de cualquier estudio que atienda al hecho teatral desde ópticas no puramente literarias; a este respecto, hemos de considerar que ni siquiera todas las obras de nuestro autor han sido representadas alguna vez. Como ya manifestamos, al no disponer de los documentos y elementos de juicio necesarios para estudiar su teatro desde un punto de vista espectacular, nos hemos limitado a analizar su literatura dramática.

El primer aspecto de su teatro que ha centrado nuestro interés es la valoración que la crítica, desde aquellas primeras palabras que su amigo Pío Baroja escribió como prólogo a *La fuerza del amor*, ha venido realizando sobre su teatro, con juicios en general negativos muy semejantes y que sólo hoy en día parecen evolucionar hacia otros planteamientos y valoraciones más positivas. A los estudios generales sobre su teatro de Ángel Cruz Rueda, Guillermo Díaz-Plaja o María Martínez del Portal, entre otros, y a aquellos otros más concretos de E. Inman Fox o Ricardo Doménech, parecen unirse en la actualidad determinadas revisiones acerca del verdadero valor de su obra dramática, de su labor teatral en conjunto, de lo que sería buen ejemplo los estudios críticos de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, junto con la aparición de cierta bibliografía crítica que, sin duda, ampliará la visión que todavía tenemos del teatro de *Azorín*. Analizar lo que la crítica ha dicho sobre su teatro y contrastarlo con nuestro propio análisis ha sido uno de nuestros objetivos.

El segundo aspecto tiene que ver con la propia obra del autor monovero y el juicio que nos merece; ahora bien, cuando hablamos de la obra dramática de *Azorín* no nos referimos con exclusividad a su teatro original, sino a su labor general dentro del arte dramático, atendiendo a otros aspectos tan importantes y necesarios para valorar y situar en su justo lugar su quehacer artístico, teórico y práctico.

Así, nuestro estudio no sólo ha tenido en cuenta los dramas que nuestro autor escribió, sino también, y no en menor medida, su literatura crítica y todos aquellos

aspectos de su vida y obra que explicasen de alguna forma la pasión y esfuerzo con que José Martínez Ruiz se enfrentó a la realidad escénica en nuestro país.

Por ello, hemos comenzado nuestro trabajo, tras la <<Introducción>> en que expusimos nuestros propósitos, trazando en breve bosquejo su biografía para fijarnos en aquellos aspectos más vinculados al teatro. Así constatamos como conclusión general que el teatro para *Azorín* no fue una actividad pasajera o tenida en menos, como la mayor parte de la crítica considera, sino una dedicación continua y muy relacionada con el hombre José Martínez Ruiz.

Más particularmente, en nuestro estudio hemos hecho hincapié en cómo vida y literatura en *Azorín* es una misma cosa; de tal manera que podemos hablar bien de una biografía lineal, dedicada totalmente a la literatura, al arte, bien de una literatura mixtificada, impregnada de una vida más sentida que vivida; el propio *Azorín* llegó a confesar en numerosas ocasiones, según vimos, su dificultad para diferenciar una de otra, pues ambas, vida y obra, en *Azorín* se basan no en la realidad sino en los libros. En este sentido, la confusión vida y arte, realidad y ficción, ha originado algunas de sus creaciones literarias, y, más concretamente, dramáticas, como podemos comprobar en *Comedia del arte*, pero también en su propia biografía y libros de *Memorias*.

En segundo lugar, nos ha interesado mostrar cómo el teatro siempre le ocupó, ya desde sus inicios como crítico teatral en *El Mercantil Valenciano*, asistiendo a representaciones de todo tipo, e interesándose por cualquier aspecto que tuviera que ver con las tablas, en Valencia, en Madrid, en París, etc. Afición que, sobre todo tras la guerra civil, se volcará sobre otro arte en parte semejante, el cinematógrafo, sobre el que también *Azorín* escribió en numerosas ocasiones, poniéndolo como ejemplo de lo que el teatro había de ser y hacia dónde debía evolucionar, sujeto a un progreso artístico y técnico imparables.

En tercer lugar, relacionado con lo anterior, hemos creído importante desarrollar la idea de cómo lo teatral en *Azorín* va más allá de su afición y dedicación al teatro, pues informa parte de su personalidad, de su ser más íntimo; en este sentido, recordemos la inspiración libresca de nuestro autor, ese estar más atento a los libros, a la ficción, que a la realidad, y que tendría su expresión máxima en la necesidad que tuvo siempre de esconderse de sí mismo; aunque José Martínez Ruiz será para siempre y para todos

*Azorín*, no podemos olvidar que desde sus inicios como escritor buscó diferentes seudónimos tras los que esconderse y contemplar el mundo como un espectador en el teatro de la vida, idea muy relacionada con la obra y las ideas de su admirado Evreinoff y su concepto de evasión, en el sentido de que el hombre no puede ser feliz salvo que salga de sí y, en esa huida de la realidad, se busque otro nombre, otro personaje, tras el que esconderse y desde el que otear la vida desde la distancia.

En cuarto lugar, las referencias escasas, pero creemos que necesarias, a ciertos acontecimientos históricos, sociales, culturales e ideológicos que el hombre José Martínez Ruiz vivió nos han ayudado a comprender de forma más certera una de las peculiaridades de su quehacer dramático, ya que para *Azorín* el teatro se enmarca dentro de la sociedad que lo forma, y en este sentido la génesis social de su teatro es manifiesta, pues nuestro autor concibe el teatro como manifestación de una comunidad de individuos. No en vano, *Azorín* manifiesta la idea y la necesidad, que ya habían desarrollado Baty y otros, de volver al teatro medieval, cuando la sociedad no veía espectáculo alguno sino que formaba parte intrínseca de él. Y, por tanto, si esa sociedad progresaba, evolucionaba, el teatro, por estar inmerso en ella, también habría de evolucionar, de progresar, acomodándose a los nuevos tiempos, como nuestro autor repitió tantas veces. Por eso defiende las ideas de renovación que en el siglo XIX había propugnado Tamayo y Baus, liberando al teatro de una tradición que, en ocasiones, impide la evolución y progreso lógico del hecho dramático, en relación con la misma evolución y progreso de la sociedad que lo crea. Así, *Azorín* defiende que el dramaturgo no es sino la voz de un pueblo, su última expresión. Recordemos, a este respecto, sus críticas a la creación de un Teatro Nacional, no por estar en contra del teatro, sino porque el teatro se enmarca dentro de la sociedad y si ésta exige otras prioridades es necesario atenderlas. De ahí que en el teatro de nuestro autor se contemple también la educación como parte fundamental. *Azorín*, con su teatro, con sus artículos, con sus comentarios sobre diferentes aspectos del arte dramático, pretende educar al público, pero también a los actores, a los críticos, a los propios dramaturgos, al mismo poder legislativo, para que todos cumplan con su papel como integrantes de esa misma sociedad y hagan posible los cambios y transformaciones que tanto el arte como la historia presentan en su devenir.

Por último, mostrar diversos aspectos teatrales de su biografía nos ha hecho comprobar cómo *Azorín* fue en muchos momentos un escritor vapuleado por otros escritores, y también, en ocasiones, por distintos sectores de la sociedad. Sin embargo, a pesar de las críticas recibidas sobre su presunto transfugismo político, sobre su adscripción a determinadas modas literarias, creemos que tales juicios hacen referencia, en realidad, a su ser independiente, como hombre y como escritor, defendiendo con sus actos y su escritura su verdad y su derecho a manifestarla, pues, como ya señaló Julio Caro Baroja, defendiendo a nuestro autor, no hemos de creer que en la inmovilidad está lo justo, lo verdadero. José Martínez Ruiz, *Azorín*, fue un hombre, un escritor independiente, y esa independencia se manifiesta en su teatro como uno de los rasgos de su personalidad.

Por todo ello, al comenzar nuestro estudio con estos aspectos de su biografía, más vinculados a lo teatral, podemos valorar certeramente la labor dramática de *Azorín*, que no sólo tendría que ver con su teatro escrito original, sino con otros muchos aspectos de su dedicación al arte dramático.

En la tercera parte de nuestro trabajo, la dedicada en puridad al estudio del teatro de *Azorín*, los propósitos que nos han guiado son los que siguen. Primeramente, estudiar la labor de nuestro autor en el campo de la teoría teatral. Nos interesaba mostrar uno de los grandes aciertos de nuestro autor, que la crítica ha valorado siempre: su esfuerzo continuado por la renovación del teatro español de la época, ansiando incorporarlo a las importantes y continuas transformaciones que el teatro europeo, occidental, comenzará a sufrir desde el Naturalismo. *Azorín* informó a todos sobre los nuevos rumbos del teatro europeo, sobre los nuevos nombres que triunfaban en los teatros de todo Occidente, sobre los distintos movimientos, o incluso intentos que no llegaron nunca a fructificar, de lo que es buena prueba, según hemos visto, sus artículos teatrales, de los que hacemos una relación en el Apéndice 1º, y sus comentarios y juicios diseminados en distintas obras no teatrales, ya desde su primer texto, *La crítica literaria en España*, de 1893. Además, hemos expuesto cómo existen múltiples y variadas apreciaciones de nuestro autor sobre el arte dramático en diferentes libros, como *Moratín* (1893), *Buscapiés* (1894), *Bohemia* (1897), *La voluntad* (1902), *Clásicos y modernos* (1913), *Rivas y Larra* (1916), *Los Quintero y otras páginas* (1925), *Lope en silueta* (1935),



etc., sin olvidar sus libros que más suelen calificarse de *Memorias*, como *Valencia*, *Madrid*, *París* y *Memorias inmemoriales*. En definitiva, el esfuerzo y dedicación por informar al público a través de prensa y libros es un hecho innegable y de gran valor y alcance. Por otro lado, este afán de renovación del teatro español de la época para *Azorín* ha de hacerse a impulsos de lo extranjero, de lo que serían buena prueba, además de sus artículos y comentarios de todo tipo sobre el teatro foráneo, sus traducciones.

Las ideas fundamentales de la teoría teatral azoriniana, analizadas en el Capítulo 2 de esta tercera parte, tendrían que contemplarse desde la óptica histórica, pues en *Azorín* el devenir histórico e ideológico señalan el camino a lo artístico. Dos son los grandes movimientos sobre los que se asienta su teoría teatral. En primer lugar, el Naturalismo. *Azorín*, en un primer momento, aboga por un teatro detallista y cuyo estudio y realización minuciosas implanten en la escena, gracias a conceptos como el de la cuarta pared, ese trozo de vida tan ansiado por Zola. La verdad, pues, se impone, una verdad que tiene mucho de reflejo fiel de la realidad, aunque en nuestro autor la verdad del arte fue siempre superior, tanto en su concepto como en su manifestación. En este sentido analizamos conceptos como la arqueología, el detallismo escenográfico, la investigación minuciosa de ambientes, trajes, formas de habla y de conducta, etc.

En segundo lugar, *Azorín* se ocupó de las vanguardias, y más en concreto del movimiento surrealista. Aunque *Azorín*, en los años 20, ya está en la cincuentena, se dedica con el máximo ahínco al teatro. Es en este período donde se sitúa la mayor parte de su teatro escrito y una buena parte de su teoría teatral. El nuevo teatro que defiende tiene como nota dominante el diálogo, un diálogo plena y exclusivamente dramático que ha de significar la obra teatral en su conjunto. Todo debe estar en el diálogo, es su máxima. *Azorín* recoge las ideas derivadas del inconsciente y del nuevo arte que aparece, el cinematógrafo. Pero subyace la misma idea de renovación, de esa continua transformación que ha de animar todo progreso, artístico y social, histórico e ideológico; y subyacen también determinados caracteres que aparecen en todo su teatro. En realidad, hemos mostrado cómo, más allá de los análisis que realiza sobre las estéticas naturalista y surrealista, *Azorín* las utiliza como forma de vivir su tiempo, adecuándolas a su pensamiento, y con la firme convicción de que sólo así es posible una transformación de la realidad artística del país.

También hemos visto en esta tercera parte cómo la crítica, además de haber estudiado en general poco su teatro, con una bibliografía escasa, más aún en relación a su ensayo, por ejemplo, no lo valora de forma positiva, salvo excepciones, justificando que la dedicación de *Azorín* al arte dramático fue pasajera y de poca importancia. Además, en los estudios del teatro de nuestro autor se han dejando fuera determinadas obras, por considerarlas ajenas al resto de su teatro. Nos referimos a *La fuerza del amor* y a *El Clamor*, por motivos diferentes.

Sin embargo, creemos haber mostrado cómo sí se puede hablar de una unidad del teatro de *Azorín*, unidad de todo su teatro y unidad con respecto al resto de su obra. Para esto, en el Capítulo 3, hemos analizado sus dramas atendiendo de modo especial a aquellos caracteres comunes que pueden hablarnos de una línea unitaria. Es evidente que entre *La fuerza del amor* y, pongamos por caso, *Old Spain!* existen diferencias, muchas de ellas determinadas por la separación de veinticinco años entre una y otra, como la “antiarqueología” o la “antiescenografía”, que nuestro autor abandona en los años 20, preocupándole más el diálogo. Pero también hemos mostrado las características comunes, fundamentalmente aquéllas que tienen que ver con la acción interior y con los temas de su teatro. El teatro de *Azorín* participa de una temática común, que podemos concretar en la oposición entre lo material y lo espiritual. Así estudiamos, al tratar las características del teatro de *Azorín*, los elementos comunes a todo su teatro, comenzando por cuestiones temáticas, que girarían en torno a la antinomia citada: dinero contra amor en *La fuerza del amor*, opresión y justicia en *Judit*, tradición y progreso en *Old Spain!*, realidad e ideal en *Brandy, mucho brandy*, realidad y ficción en *Comedia del arte* o guerra y paz en *La guerrilla*.

Además, hemos mostrado la importancia de otros temas que *Azorín* repite no sólo en la totalidad de su teatro sino que son también expresión del resto de su obra, como la felicidad, el tiempo, el espacio y la muerte. Otras características que estudiamos para conformar su teatro como un todo unitario son la figura del gracioso, que aparece ya en *La fuerza del amor*, con el personaje de Chacón, y tendrá su continuidad en el resto de su teatro, por ejemplo con mister Brown en *Old Spain!*, mister Fog en *Brandy, mucho brandy* u Ontañón en *Comedia del arte*; la importancia dada a los procesos internos de los personajes, las semejanzas de escenarios, situaciones, etc., todo ello

analizado tanto en los estudios de cada una de las obras como en los capítulos dedicados a las características del teatro de *Azorín* en su conjunto.

En todo ello hemos tratado de mostrar los rasgos que nos permitan poder hablar en puridad de la unidad esencial de su obra dramática, del mismo modo que se habla de la unidad esencial de su obra completa, sin que haya nada que no esté ya de forma embrionaria en sus primeros escritos, y que nuestro autor, como hace con un libro antiguo, revive continuamente en un ejercicio de actualizar todo lo pasado en un presente eterno.

En definitiva, lo que hemos tratado de mostrar con nuestro trabajo ha sido que no puede hablarse de forma absoluta y tajante de que el teatro fue para *Azorín* una dedicación adjetiva, desarrollada además en unos pocos años. Pensamos que hay que matizar esta aseveración. Es cierto que la mayor parte del teatro de *Azorín* se inscribe en los años 20, pero no es menos cierto que algunas obras suyas quedan fuera de estos años, como *La fuerza del amor*, de 1901, y *Farsa docente*, publicada en 1945. Por otro lado, el mismo *Azorín* nos confiesa que la primera obra que escribió fue, a los ocho años, una obrita de teatro, que llegó a representar con unos amigos en el zaguán de una casa; también *Azorín* nos dice en muchas ocasiones que una de sus máximas aficiones fue siempre el teatro. Por otro lado, relegar a su teatro escrito la labor dramática de nuestro autor es, además de injusto, erróneo. *Azorín* se dedicó al teatro, ya lo hemos mostrado, en todos sus aspectos, incluso desde su propia vida. Sus escritos de crítica y teoría teatral van desde sus primeros textos, en 1892, como crítico teatral, hasta 1962, fecha en que publica su último artículo dedicado al teatro, el antepenúltimo de su carrera literaria. Por otro lado, hemos hablado de determinadas características dramáticas de algunos de sus cuentos, que veremos en el Apéndice 3º, junto con determinados aspectos teatrales, ya analizados, de su vida, como la utilización de seudónimos o la concepción de la propia existencia, a modo de un gran teatro donde todos somos actores y espectadores.

Especial importancia ha tenido para nosotros *La fuerza del amor*, pues uno de los principales objetivos de nuestra tesis es mostrar cómo tal título supone un primer intento de nuestro autor de renovar el teatro de la época, y cómo contiene, a pesar de las diferencias que presenta, algunos elementos de unión con el resto de su teatro. En este

sentido, hemos dedicado una gran atención al análisis de esta obra, mostrando cómo *La fuerza del amor* no sólo anticipa caracteres fundamentales de su teatro posterior, sino que también muestra elementos inequívocos del resto de su obra. A este respecto, se recuerda lo dicho sobre *El alma castellana*. Más adelante, en el Apéndice 2º, volveremos a tratar diversos aspectos de esta primera obra de José Martínez Ruiz, especialmente lo que se refiere a su modo de composición.

Respecto de *El Clamor*, aunque escrita en colaboración con Muñoz Seca y sin poder determinar ciertamente lo que se debe a uno y a otro, lo evidente es que encontramos en dicho texto algunas peculiaridades del teatro de nuestro autor, como la burla, incluso befa, hacia los críticos teatrales. También encontramos en esta comedia el tema de la pobreza material, que no espiritual, que se opone al amor, y que guarda relación con otros textos de nuestro autor, como ya hemos visto suficientemente. En realidad, la queja del personaje de Luis, culto pero pobre, enamorado pero sin nada que ofrecer, es muy similar a la de don Fernando en *La fuerza del amor* o a la de Rafael en *Brandy, mucho brandy*.

En conclusión, creemos que Azorín se dedicó al teatro como cosa importante y a lo largo de su carrera literaria, sin que esto quiera decir que fuese su principal ocupación; y además se ocupó del teatro en todos sus aspectos, atendiendo no sólo a criterios puramente literarios, sino también espectaculares, y relacionando el teatro con la sociedad que lo crea y fomenta. Nada del mundo escénico le fue ajeno, desde las teorías dramáticas que recorren toda Europa hasta diversas valoraciones sobre los distintos elementos, presentes cada vez con más vigor, del <<Texto espectacular>>, como la luz eléctrica, el escenario, el director, etc., sin olvidar siquiera los juicios sobre temas varios, como criticar la doble función diaria, o recalcar la importancia de lo legislativo sobre el hecho teatral. Porque, en puridad, ¿podemos definir como adjetiva y efímera la dedicación de nuestro autor al teatro cuando confiesa haber escrito una obrita de teatro a los ocho años; cuando él mismo se sigue definiendo, una vez ha dejado de escribir teatro original, como “autor dramático”<sup>1054</sup>; cuando escribió, entre 1901 y 1945, 10 obras originales, una en colaboración y habiendo otras perdidas; cuando tradujo diversas obras de teatro, la primera en 1896 y la última en 1930; cuando sus primeros

---

<sup>1054</sup> *Memorias inmemoriales*, en *O. C.*, VIII, pág. 586.

artículos de prensa lo son de teatro, nada menos que en 1892, y el antepenúltimo que escribe en su vida, en 1962, lo es también de género dramático; y cuándo en su vida encontramos distintos aspectos claramente dramáticos, como la utilización de seudónimos? Creemos que no.

Así, pues, creemos bien establecido que su dedicación al teatro, tanto en su vida como en su obra, es un aspecto característico y permanente, por más que su escritura teatral no tenga un corpus amplio ni tan dilatado en el tiempo como su ensayo o novela. Si nuestro autor prefirió los libros a la vida, el teatro de la vida hubo de servirle para esconder un hombre que siempre fue reacio de mostrar.

Es cierto que el teatro original de *Azorín* no presenta un corpus importante dentro de nuestra historia dramática, ni hemos pretendido defender tal cosa, pero sí supone un importante esfuerzo por aclimatar en nuestros escenarios los grandes cambios y transformaciones que, desde los últimos decenios del siglo XIX, el teatro occidental experimenta. No se entiende completamente a *Azorín* si no se considera esa dedicación suya al teatro.

Respecto a los juicios sobre si *Azorín* carece de sentido y técnica teatrales, según hemos analizado al hablar de los problemas sobre su teatro, habría que replantearlos de acuerdo con la siguiente premisa, según vimos y mostramos: del mismo modo que se habla de su peculiaridad novelística, esa aparente carencia de genio teatral, con independencia de la valía de su teatro, habría que explicarla desde su peculiaridad teatral. Porque lo cierto es que el estilo de *Azorín* es específico, y tal especificidad no sólo habrá de contemplarse desde el género novelístico, también desde el dramático.

Desgraciadamente, la realización práctica de sus ideas no tuvo entonces, ni alcanza hoy, la proyección social que llegó a soñar, convencido como estaba de los triunfos futuros de sus dramas, aunque lo fundamental, creemos sinceramente, radica en su posición honesta y en su idea de que la esencia de lo artístico, de la vida, reside no en el aislamiento, sino en la continua y sentida interrelación entre autores y movimientos, tiempos y espacios.



## **V. APÉNDICES**





Incluimos a continuación tres Apéndices. El objetivo no es otro que incidir sobre los propósitos de nuestra tesis, esto es, estudiar y demostrar la importancia que lo teatral tuvo en la vida y obra de nuestro autor.

El Apéndice 1º es una relación de los artículos teatrales de *Azorín*, ya que su labor crítica sobre el arte dramático nos parece indispensable para enjuiciar de modo correcto la aportación del autor monovero a la escena española en el último decenio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX; no debemos olvidar que parte importante de nuestro trabajo ha sido, y es, estudiar su labor dramática desde un punto de vista especulativo, desde la perspectiva de lo que él mismo defendió desde la teoría, así como la relación entre teoría y praxis; por tanto, nos parece importante aportar todos los datos de que dispongamos acerca de los artículos que escribió en relación con el teatro, además de comprobar el gran número de los mismos.

No obstante, nos cuidaremos mucho de denominar a tal relación lista completa, pues, como se verá más adelante, los problemas que acarrea la elaboración de una nómina completa de los artículos de nuestro autor -no sólo de los dedicados al arte dramático- están por desgracia lejos de ser solucionados.

El Apéndice 2º tiene que ver con su primera obra de teatro, *La fuerza del amor*; y si consideramos conveniente incluir un apéndice sobre la misma es por su peculiar forma de composición, además de rescatar, en la medida de nuestras posibilidades, del olvido esta primera obra, que, sin ser ningún texto ciertamente estimable, presenta algunas características realmente interesantes, amén de no merecer tampoco el completo anonimato, aunque sólo sea por el autor que la compuso.

El Apéndice 3º, en fin, <<Los cuentos de *Azorín*>>, son unas brevísimas notas sobre la composición cuasi dramática de algunos relatos breves escritos por nuestro autor, lo que incidiría aún más en la idea defendida en nuestro trabajo sobre la dedicación y amor que el escritor monovero sintió por el teatro. Por otro lado, tenemos en nuestro poder un libro de Agustín de Figueroa, *El reloj parado*, publicado por la editorial Juventud en Barcelona en julio de 1947, que contiene un <<Prólogo>> de *Azorín* que no figura en las dos relaciones más completas que se han hecho hasta la fecha sobre la obra de nuestro autor, la de F. Sáinz de Bujanda y la de E. Inman Fox, ambas ya suficientemente citadas. Este hecho, además, nos parece lo suficientemente

interesante como para justificar la inclusión del citado <<Prólogo>> en el presente trabajo. Sin pretender decir que tal texto de *Azorín* no figura en ninguno de los trabajos que sobre su obra se han realizado, lo cierto es que nosotros no conocemos en toda la bibliografía citada mención alguna a dicho <<Prólogo>>, por lo que consideramos de interés el transcribirlo.

## Apéndice 1º. Relación de los artículos teatrales de *Azorín*

Una de las ideas generadoras del presente trabajo, que hemos tratado de defender con suficiencia, es la dilecta y continuada dedicación de nuestro autor al arte dramático, ya sea como dramaturgo ya sea como crítico, desde la práctica o desde la teoría; e, incluso, actuó como incitador del teatro, además de actor. Por otra parte,

hay que señalar que, siendo de profesión periodista, *Azorín* publicó la mayor parte de su obra en periódicos y revistas, y que todavía hoy [1992] quedan centenares de artículos suyos sin rescatar. Y los que sí se han rescatado no son siempre representativos, porque la recopilación se ha hecho a menudo de manera parcial y partidista, o con criterio poco riguroso y sistemático. Así es que si queremos apreciar el verdadero alcance y la importancia de la obra de *Azorín* nos urge conocer mejor sus colaboraciones periodísticas<sup>1055</sup>.

El joven José Martínez Ruiz, amén de una primeriza e infantil obrita de teatro, escrita según él mismo nos confiesa a los ocho años, empieza su carrera de escritor -y del mismo modo la acabará- como articulista. Fue a la prensa a lo que dedicó con toda seguridad un mayor esfuerzo temporal; fueron las colaboraciones periodísticas su medio de vida; y ya desde el principio, en sus inicios valencianos, tal labor se realizaba fundamentalmente desde la crítica teatral.

A este respecto nos parece al menos interesante que nuestro autor haya comenzado las colaboraciones con algunos periódicos y revistas con artículos o críticas teatrales, y no sólo en los inicios de su carrera. Este iniciar la relación con un periódico o revista con algún o algunos artículos relacionados con el arte dramático ocurre con *El Mercantil Valenciano*, *El Pueblo* de Valencia, *Alma Española* y *Arriba*; y con otros muchos periódicos sucede al segundo o tercer artículo: *Bellas Artes*, *El País*, *El Progreso*, *La Campaña* o *Madrid Cómic*o.

---

<sup>1055</sup> E. Inman Fox, op. cit., [1992], págs. 7-8.

A lo largo de su vida, el teatro del pasado, el de su tiempo, tanto nacional como extranjero, y aquél que intentó crear e implantar en nuestros escenarios, provocaron en su ánimo el sentimiento y la necesidad de dedicarse al teatro, pero no sólo desde la escritura creativa, sino también crítica, la cual, a diferencia de aquélla, ha quedado diseminada por buena parte de nuestra historia periodística, desde el 22 de abril de 1892, fecha en la que, según tenemos constancia, aparece su primer artículo teatral en *La Monarquía* de Alicante, <<Crítica vieja. Zamora, I>>, firmado con el seudónimo de *Juan de Lis*, hasta el 19 de octubre de 1962 -¡setenta años después!-, cuando aparece en *ABC* su último artículo dedicado al teatro, <<Lope, sin ilusiones>><sup>1056</sup>, el antepenúltimo de su carrera literaria.

Y ello sin que podamos asegurar aún hoy en día que tengamos la nómina completa de todos sus artículos dedicados al teatro, o a cualquier otro tema. Esto es así porque los problemas bibliográficos que plantea la obra azoriniana resultan complejos, como atestigua F. Sáinz de Bujanda, que nos confiesa que

he deseado siempre contar con una guía precisa de su íntegra obra literaria. Mas no he podido encontrarla (...)... el anhelado hallazgo no ha llegado a producirse por la elemental razón de que el objeto buscado no existe. En directo y en claro: carecemos, a estas alturas -en el año del centenario- de una guía bibliográfica satisfactoria de la obra azoriniana<sup>1057</sup>.

La labor es ardua, pues sus artículos están diseminados por decenas de periódicos y revistas, en distintas ciudades, en varios países y durante muchos años. Conseguir una nómina completa de ellos, sin embargo, supondría un acercamiento relevante y una comprensión más atinada de la obra y pensamiento de nuestro autor.

El mismo *Azorín*, en la <<Declaración jurada>> que figura al principio de las *Obras completas* que publicó la editorial Aguilar a partir de 1947, nos da una certera idea del problema, cuando nos confiesa, según hemos visto en otro momento, haber escrito novelas, ensayo, teatro, pero sobre todo “artículos, muchos artículos, centenares de artículos, millares de artículos”<sup>1058</sup>.

<sup>1056</sup> Después ya sólo escribirá dos más.

<sup>1057</sup> Op. cit., [1974], pág. 17.

<sup>1058</sup> Tomo I, pág. 4.

De hecho, uno de los problemas que surgen en el estudio de la génesis de su producción literaria es el de determinar hasta qué punto muchos de sus libros son en origen artículos de prensa, retocados o reescritos (en parte) para darles una unidad, sea cual fuere.

Fernando Sáinz de Bujanda, por ejemplo, responde a tal duda cuando dice que el único criterio válido para diferenciar ambos mundos, literatura y periodismo, es la “profesionalidad”<sup>1059</sup>; y, para él, en *Azorín* ambos términos están unidos, por lo que no es posible “distinguir, por su calidad, la prosa de origen y destino periodístico (...) de la compuesta, con sosiego, para nutrir las páginas de un libro”<sup>1060</sup>.

No resulta exagerado afirmar que *Azorín* llegó a escribir más de seis mil artículos<sup>1061</sup>, distribuidos en unos cuarenta periódicos. La mayoría de ellos “pueden reconducirse a series (...) que son enunciativas de temas más amplios y, en cierto sentido, más orgánicos”<sup>1062</sup>.

El trabajo que recogiera y reuniera la labor periodística completa de nuestro autor tendría que tener en cuenta, además, que “en la recopilación y ordenación de materiales periodísticos habrá que distinguir dos etapas: en la primera -que llega hasta la guerra civil- fue el propio *Azorín* el artífice exclusivo de esa labor; en la segunda, en cambio, contó con la ayuda de otras personas o fueron éstas quienes, simplemente autorizadas por él, llevaron a efecto el trabajo”<sup>1063</sup>.

Viene esto al caso porque en esta primera etapa Martínez Ruiz trabajó en la prensa “bajo el signo de un marcado profesionalismo, esto es, actuando como miembro de las Redacciones de los diarios a que perteneció y ajustando sus escritos al ritmo impuesto por la actualidad y por las exigencias de tales publicaciones”<sup>1064</sup>.

Si en una primera etapa, José Martínez Ruiz colabora en periódicos y revistas como *El Defensor de Yecla*, *La Monarquía*, de Alicante, *El Mercantil Valenciano*, *El*

---

<sup>1059</sup> Op. cit., [1974], pág. 73.

<sup>1060</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 75.

<sup>1061</sup> Según el cómputo de F. Sáinz de Bujanda: “los artículos fueron, según los datos que hasta ahora poseo, más de seis mil” (op. cit., [1974], pág. 75); unos 5.500, según E. Inman Fox: “Como resultado de mis indagaciones, puedo dar a conocer (...) unos 5.500 artículos y cuentos publicados por *Azorín* en periódicos y revistas” (op. cit., [1992], pág. 98). En cualquier caso, un número realmente numeroso.

<sup>1062</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 76.

<sup>1063</sup> Ibidem, pág. 77.

<sup>1064</sup> Ibidem, pág. 82.

*Pueblo*, de Valencia, *Bellas Artes*, *La Idea Libre*, etc., casi siempre de forma esporádica y muy vinculado a la crítica teatral, en los últimos años de la década de los 90 comienza a colaborar con periódicos de más relevancia, como *El País*, *El Progreso* o *El Globo*, y también en revistas de existencia breve, como *Madrid Cómic*, *Revista Nueva*, *Vida Nueva*, *Juventud* o *Alma Española*.

Su labor periodística la empezó José Martínez Ruiz firmando los artículos con seudónimo, como ya vimos al tratar algunos aspectos de su biografía: *Juan de Lis*, *Fray José*, *Ahrimán*, *Cándido*, *Don Abbondio*, *Este*; pero a partir de 1895 comenzará a firmar con su nombre, aunque todavía utilizará seudónimos en alguna ocasión; y a partir del 28 de enero de 1904, con el artículo <<Impresiones parlamentarias>>, aparecido en el diario *España*, firmará ya con el seudónimo de *Azorín*, aunque, antes de hacerse definitivo, aún firmará algunos artículos con su nombre.

Tras abandonar el diario *España*, colabora unos meses en *El Imparcial*, y más asiduamente en *ABC*, pero también en *Diario de Barcelona*, *Blanco y Negro*, *La Vanguardia*, *La Prensa*, de Buenos Aires; y más adelante en *Crisol*, *El Sol*, *Luz*, *La Libertad* o *Ahora*. Después vendrá la guerra civil y, tras su vuelta del exilio, colaborará nuevamente en *ABC*, *Diario de Barcelona*, *Arriba*, *El Español*, etc.

Muchos escritos en muchos años, periódicos y revistas. Las dos guías más completas sobre los artículos periodísticos de Azorín son los libros ya citados de Fernando Sáinz de Bujanda y E. Inman Fox, *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*<sup>1065</sup> y *Azorín: guía de la obra completa*<sup>1066</sup>, respectivamente. Resulta evidente que, siendo la primera de 1974 y la segunda de 1992, es la obra de E. Inman Fox más completa, aunque sólo sea por ser más reciente; no obstante, E. Inman Fox sigue en gran parte el libro de F. Sáinz de Bujanda, y puede decirse, de hecho, que en parte lo completa. Decimos esto porque nos basamos en ambos a la hora de completar la relación de los artículos teatrales de *Azorín*.

Consignamos de cada artículo teatral el título, y a continuación el periódico o revista en que aparece y la fecha de publicación; entre paréntesis señalamos, salvo que no haya sido recogido en parte alguna, el libro de nuestro autor en que aparece,

<sup>1065</sup> Revista de Occidente, Madrid, 1974.

<sup>1066</sup> Editorial Castalia, Madrid, 1992.

advirtiéndolo que sólo daremos el primer libro en que aparezca un artículo en el caso de que aparezca en varios -como a veces ocurre con los artículos de *Azorín*, traten el tema que traten-; por otro lado, sólo citamos los artículos puramente teatrales, y no aquellos otros que, siendo de literatura, cultura, política, etc., se ocupan también de distintos aspectos teatrales, como también ocurre en bastantes ocasiones<sup>1067</sup>.

### **Relación de artículos teatrales de *Azorín* (por orden cronológico):**

1. <<Crítica vieja. Zamora, I>>, *La Monarquía*, de Alicante, 22-4-92. Firmado: *Juan de Lis*.
2. <<Crítica vieja. Zamora, II>>, *La Monarquía*, de Alicante, 24-4-92. Firmado: *Juan de Lis*.
3. <<Crítica vieja. Zamora, III>>, *La Monarquía*, de Alicante, 26-4-92. Firmado: *Juan de Lis*.
4. <<Crítica vieja. Zamora, IV>>, *La Monarquía*, de Alicante, 30-4-92. Firmado: *Juan de Lis*.
5. <<Crítica vieja. Zamora, V>>, *La Monarquía*, de Alicante, 1-5-92. Firmado: *Juan de Lis*.
6. <<Crítica vieja. Zamora, VI>>, *La Monarquía*, de Alicante, 3-5-92. Firmado: *Juan de Lis*.
7. <<Crítica vieja. Zamora, VII>>, *La Monarquía*, de Alicante, 4-5-92. Firmado: *Juan de Lis*.
8. <<En La Princesa. "La loca de la casa">>, *El Mercantil Valenciano*, 13-2-94. Firmado: *Ahrimán (Valencia en Azorín -selección de Ferreres)*.

---

<sup>1067</sup> Ocurre, por ejemplo, con muchos artículos sobre Lope de Vega, Moratín o el Duque de Rivas, por citar a algunos, donde lo literario y teatral se mezclan sabiamente en tantas ocasiones.

9. <<En La Princesa. “La huelga de hijos”>>, *El Mercantil Valenciano*, 16-2-94.  
Firmado: A. (*Valencia en Azorín* -selección de Ferreres).
10. <<En La Princesa. “La de San Quintín”>>, *El Mercantil Valenciano*, 1-3-94.  
Firmado: A. (*Valencia en Azorín* -selección de Ferreres).
11. <<Valencia al vuelo. El teatro de Ruzafa>>, *El Pueblo*, de Valencia, 2-1-95  
(*Valencia en Azorín* -selección de Ferreres).
12. <<Desde el foro>>, *Bellas Artes*, 6-1-95. Firmado: Don Abbondio (*Valencia en Azorín* -selección de Ferreres).
13. <<Desde el foro>>, *Bellas Artes*, 19-1-95. Firmado: Don Abbondio (*Valencia en Azorín* -selección de Ferreres).
14. <<Los último estrenos. Echegaray, Clarín>>, *El Pueblo*, de Valencia, 25-3-95  
(*Valencia en Azorín* -selección de Ferreres).
15. <<Bocetos independientes. Los actores>>, *El Pueblo*, de Valencia, 24-10-96  
(*Valencia en Azorín* -selección de Ferreres).
16. <<Los actores>>, *El País*, 14-12-96 (*Artículos olvidados* -selección de José M<sup>a</sup> Valverde).
17. <<El ocaso de una gloria>>, *El País*, 18-12-96.
18. <<Mi crítico>>, *El País*, 23-12-96 (*En lontananza*).
19. <<Crónica>>, *El País*, 30-12-96.
20. <<Crónica>>, *El País*, 8-1-97.
21. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 2-11-97.
22. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 4-11-97.
23. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 10-11-97 (*Artículos olvidados* -selección de José M<sup>a</sup> Valverde).
24. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 12-11-97.
25. <<En Lara>>, *El Progreso*, 18-11-97.
26. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 19-11-97.
27. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 20-11-97.
28. <<Los estrenos. En Lara>>, *El Progreso*, 23-11-97.
29. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 25-11-97.
30. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 27-11-97.



31. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 30-11-97.
32. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 1-12-97.
33. <<En Lara>>, *El Progreso*, 17-12-97.
34. <<En Lara>>, *El Progreso*, 16-1-98.
35. <<Del teatro en Madrid>>, *La Campaña*, 19-1-98.
36. <<Charivari. En casa de Sellés>>, *La Campaña*, 25-1-98.
37. <<En Lara>>, *El Progreso*, 25-1-98.
38. <<Crónica>>, *El Progreso*, 29-1-98.
39. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 30-1-98.
40. <<Sólo dos palabras>>, *El Progreso*, 31-1-98.
41. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 1-2-98.
42. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 3-2-98.
43. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 4-2-98.
44. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 5-2-98.
45. <<En Lara>>, *El Progreso*, 9-2-98.
46. <<Feminismo>>, *El Progreso*, 10-2-98.
47. <<Charivari. En casa de Benavente>>, *La Campaña*, 12-2-98.
48. <<Crónica>>, *El Progreso*, 15-2-98.
49. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 16-2-98.
50. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 17-2-98.
51. <<Charivari. Vico>>, *La Campaña*, 18-2-98.
52. <<En Lara>>, *El Progreso*, 20-2-98.
53. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 22-2-98.
54. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 1-3-98.
55. <<Charivari. En casa de Iglesias>>, *El Progreso*, 5-3-98.
56. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 9-3-98.
57. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 17-3-98.
58. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 19-3-98.
59. <<En Lara>>, *El Progreso*, 23-3-98.
60. <<Gaceta de Madrid>>, *Madrid Cómic*, 26-3-98.
61. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 31-3-98.

62. <<Avisos de Este>>, *El Progreso*, 2-4-98.
63. <<Charivari. En casa de Pardo Bazán>>, *La Campaña*, 4-4-98.
64. <<Gaceta de Madrid>>, *Madrid Cómic*, 9-4-98.
65. <<Gaceta de Madrid>>, *Madrid Cómic*, 23-4-98.
66. <<Gaceta de Madrid>>, *Madrid Cómic*, 7-5-98.
67. <<Instantánea>>, *El País*, 31-1-01.
68. <<Ciencia y Fe. A Clarín>>, *Madrid Cómic*, 9-2-01 (*Artículos olvidados* - selección de José M<sup>a</sup> Valverde).
69. <<Un homenaje>>, *El Globo*, 14-5-03.
70. <<Prólogo en el que el pequeño filósofo declara sus perplejidades>>, *Alma Española*, 8-11-03 (*La farándula*).
71. <<“Mariucha”>>, *Alma Española*, 15-11-03 (*La farándula*).
72. <<Coquelin - Benavente>>, *Alma Española*, 29-11-03 (*La farándula*).
73. <<Tolstoi>>, *Alma Española*, 6-12-03 (*La farándula*).
74. <<Echegaray y el espejo>>, *Alma Española*, 13-12-03 (*La farándula*).
75. <<Después del estreno>>, *Alma Española*, 20-12-03 (*La farándula*).
76. <<La psicología en el teatro. Un místico>>, *España*, 19-12-04 (*La farándula*).
77. <<Gloriosas tradiciones. El gran Caprisco>>, *España*, 2-1-05 (*Fantasías y devaneos*).
78. <<La obra del Diablo. Homenaje a Echegaray>>, *España*, 7-2-05 (*La farándula*).
79. <<En el Español. La psicología de Echegaray>>, *España*, 9-2-05 (*La farándula*).
80. <<La cuestión del día. El homenaje a Echegaray>>, *España*, 11-2-05 (*La farándula*).
81. <<El homenaje a Echegaray. Examen del programa>>, *España*, 16-2-05 (*La farándula*).
82. <<El homenaje a Echegaray. La protesta>>, *España*, 18-2-05 (*La farándula*).
83. <<Palabras a Dicenta. La confusión de un filósofo>>, *España*, 20-2-05 (*La farándula*).
84. <<Sobre el teatro>>, *ABC*, 8-1-06 (*La farándula*).
85. <<Un estreno>>, *ABC*, 24-3-06 (*La farándula*).
86. <<Retratos históricos. Don Cristóbal>>, *Blanco y Negro*, 11-8-06 (*España*).

87. <<Teatro Nacional>>, *ABC*, 5-10-06.
88. <<El teatro>>, *ABC*, 5-2-07 (*La farándula*).
89. <<El teatro>>, *Diario de Barcelona*, 12-3-07.
90. <<El Teatro Nacional>>, *ABC*, 19-1-09 (*La farándula*).
91. <<Más sobre el Teatro Nacional>>, *ABC*, 22-1-09 (*La farándula*).
92. <<Cierre del Teatro Nacional>>, *ABC*, 25-1-09 (*La farándula*).
93. <<El Teatro Nacional>>, *ABC*, 28-2-09 (*La farándula*).
94. <<La moral de los clásicos>>, *ABC*, 14-3-09.
95. <<Santa Teresa en el teatro>>, *La Vanguardia*, 16-5-11.
96. <<El fracaso de los géneros>>, *ABC*, 20-11-12 (*Ante las candilejas*).
97. <<El teatro clásico>>, *ABC*, 2-12-12 (*Clásicos y Modernos*).
98. <<Andanzas y lecturas. Feminismo en el teatro>>, *La Vanguardia*, 15-4-13 (*La farándula*).
99. <<Andanzas y lecturas. La "Teresa" de Clarín>>, *La Vanguardia*, 22-4-13 (*La farándula*).
100. <<Andanzas y lecturas. La carpintería teatral>>, *La Vanguardia*, 29-4-13 (*La farándula*).
101. <<La estilización en el teatro>>, *ABC*, 26-6-13 (*La farándula*).
102. <<Andanzas y lecturas. Más del teatro lírico castellano, I>>, *La Vanguardia*, 14-10-13 (*Los valores literarios*).
103. <<Andanzas y lecturas. Más del teatro lírico castellano, II>>, *La Vanguardia*, 21-10-13 (*Los valores literarios*).
104. <<Andanzas y lecturas. Más del teatro lírico castellano, III>>, *La Vanguardia*, 28-10-13 (*Los valores literarios*).
105. <<Unas disparidades psicológicas>>, *ABC*, 2-12-13 (*La farándula*).
106. Sin título, *ABC*, 2-12-13 (*Ante las candilejas*).
107. <<El mecanismo teatral>>, *ABC*, 7-12-13 (*La farándula*).
108. <<Leyendo a los poetas. Calderón>>, *La Vanguardia*, 16-12-13 (*Al margen de los clásicos*).
109. <<El "Don Álvaro". La actitud de la crítica, I>>, *La Vanguardia*, 28-9-15 (*Rivas y Larra*).

110. <<El “Don Álvaro”. La actitud de la crítica, II>>, *La Vanguardia*, 5-10-15 (*Rivas y Larra*).
111. <<El “Don Álvaro”. La actitud de la crítica, III>>, *La Vanguardia*, 12-10-15 (*Rivas y Larra*).
112. <<El “Don Álvaro”. La actitud de la crítica, IV>>, *La Vanguardia*, 19-10-15 (*Rivas y Larra*).
113. <<El “Don Álvaro”. La actitud de la crítica, V>>, *La Vanguardia*, 26-10-15 (*Rivas y Larra*).
114. <<Ángel Saavedra. “El moro expósito”, I>>, *La Vanguardia*, 2-11-15 (*Rivas y Larra*).
115. <<Ángel Saavedra. “El moro expósito”, II>>, *La Vanguardia*, 9-11-15 (*Rivas y Larra*).
116. <<Diálogo. La pasión en la crítica>>, *La Vanguardia*, 30-5-16.
117. <<Indicaciones. Un paradojista>>, *La Vanguardia*, 22-8-16.
118. <<Indicaciones. A propósito de Echegaray>>, *La Vanguardia*, 17-10-16.
119. <<Andanzas y Lecturas. Echegaray>>, *La Prensa*, 24-10-16.
120. <<La tradición dramática>>, *ABC*, 31-3-17 (*La farándula*).
121. <<El verso en el teatro>>, *ABC*, 5-4-17 (*Ante las candilejas*).
122. <<Andanzas y Lecturas. Ayala y su crítica>>, *La Prensa*, 14-5-17.
123. <<Andanzas y Lecturas. La última obra de Benavente>>, *La Prensa*, 3-6-17.
124. <<Andanzas y Lecturas. La actitud de los Quintero>>, *La Prensa*, 5-6-17.
125. <<Indicaciones. El estilo en el teatro>>, *La Vanguardia*, 31-7-17.
126. <<Andanzas y Lecturas. El teatro>>, *La Prensa*, 25-11-17.
127. <<Andanzas y Lecturas. Dos comedias nuevas>>, *La Prensa*, 10-6-18.
128. <<Andanzas y Lecturas. Una obra de Galdós>>, *La Prensa*, 21-10-18.
129. <<Shakespeare en España>>, *ABC*, 22-3-19.
130. <<Andanzas y Lecturas. Don Juan y Molière>>, *La Prensa*, 30-3-19.
131. <<De un transeúnte>>, *ABC*, 6-4-20 (*De un transeúnte*).
132. <<Andanzas y Lecturas. Una obra de Romaines-otra de Vildrac>>, *La Prensa*, 8-8-20.
133. <<De un transeúnte>>, *ABC*, 4-9-20 (*Racine y Molière*).

134. <<De un transeúnte>>, *ABC*, 10-9-20 (*Racine y Molière*).
135. <<De un transeúnte>>, *ABC*, 14-9-20 (*Racine y Molière*).
136. <<De un transeúnte>>, *ABC*, 9-10-20 (*Los dos Luises y otros ensayos*).
137. <<Andanzas y Lecturas. Una nueva edición de la "Fedra" de Racine>>, *La Prensa*, 1-1-21.
138. <<La vida española. Homenaje a dos actores>>, *La Prensa*, 16-4-22.
139. <<La vida española. La comedia clásica>>, *La Prensa*, 17-12-22.
140. <<La vida española. Tirso de Molina>>, *La Prensa*, 31-12-22.
141. <<La vida española. El premio Nobel a Benavente>>, *La Prensa*, 1-1-23.
142. <<Por no querer leer>>, *ABC*, 11-4-23 (*El oasis de los clásicos*).
143. <<Amenidades de un loco>>, *ABC*, 25-4-23 (*El oasis de los clásicos*).
144. <<Comedia del arte>>, *ABC*, 16-8-23 (*Escena y sala*).
145. <<La vida española. Arniches o el conceptismo>>, *La Prensa*, 14-10-23.
146. <<Benavente y los Quintero>>, *La Prensa*, 9-3-24.
147. <<El teatro clásico>>, *La Prensa*, 16-3-24.
148. <<"Mi hermano y yo">>, *La Prensa*, 13-4-24.
149. <<La mariposa en el azul>>, *ABC*, 17-5-24 (*El oasis de los clásicos*).
150. <<Los seis personajes y el autor>>, *ABC*, 23-5-24 (*El oasis de los clásicos*).
151. <<Una comedia de Benavente>>, *La Prensa*, 1-6-24.
152. <<La nueva producción de los hermanos Álvarez Quintero>>, *La Prensa*, 15-6-24 (*La farándula*).
153. <<Lo que debe ser el arte del actor>>, *La Prensa*, 14-9-24.
154. <<A propósito de Moratín>>, *ABC*, 30-10-24 (*Ante las candilejas*).
155. <<La crisis teatral>>, *La Prensa*, 14-6-25.
156. <<De la crisis teatral>>, *ABC*, 23-6-25 (*Ante las candilejas*).
157. <<Escenas modernas. El cadáver en la sal>>, *Blanco y Negro*, 27-9-25.
158. <<Escenas modernas. De frac por el tragaluz>>, *Blanco y Negro*, 18-10-25.
159. <<El teatro de Pirandello>>, *ABC*, 25-11-25 (*Ante las candilejas*).
160. <<El arte del actor>>, *ABC*, 3-12-25 (*Escena y sala*).
161. <<La innovación de Benavente>>, *ABC*, diciembre de 1925 (*Escena y sala*).
162. <<La comedia clásica>>, *ABC*, 12-1-26 (*Ante las candilejas*).

163. <<Escenas modernas. La aparición del comunista>>, *Blanco y Negro*, 17-1-26.
164. <<Sobre la técnica teatral>>, *La Prensa*, 17-1-26.
165. <<Breve sainete>>, *ABC*, 30-1-26 (*Escena y sala*).
166. <<Escenas modernas. Un caballero y su amiga>>, *Blanco y Negro*, 31-1-26.
167. <<El desenlace>>, *ABC*, 16-2-26 (*Escena y sala*).
168. <<Un solo verso. La alianza con América>>, *Blanco y Negro*, 14-2-26.
169. <<Sobre el teatro>>, *ABC*, 20-2-26 (*Ante las candilejas*).
170. <<La más fuerte pasión>>, *ABC*, 17-3-26 (*Escena y sala*).
171. <<El pleito teatral>>, *ABC*, 26-3-26 (*Escena y sala*).
172. <<El arte del actor>>, *ABC*, 8-4-26 (*Escena y sala*).
173. <<El arte del actor>>, *ABC*, 15-4-26 (*Escena y sala*).
174. <<La renovación teatral>>, *ABC*, 15-4-26 (*Escena y sala*).
175. <<La interpretación escénica>>, *ABC*, 23-4-26 (*Escena y sala*).
176. <<El primer ensayo>>, *ABC*, 8-5-26 (*Escena y sala*).
177. <<Dos autos sacramentales>>, *ABC*, 15-5-26 (*Ante las candilejas*).
178. <<Del teatro. La escena española>>, *La Prensa*, 23-5-26.
179. <<Los grandes actores>>, *La Prensa*, 30-5-26.
180. <<Todo está hecho>>, *ABC*, 8-6-26 (*Ante las candilejas*).
181. <<Humoradas teatrales>>, *ABC*, 14-6-26 (*Ante las candilejas*).
182. <<En torno a la crisis teatral>>, *La Prensa*, 11-7-26.
183. <<Novedades teatrales>>, *La Prensa*, 18-7-26.
184. <<El sentido de lo cómico>>, *ABC*, 22-7-26 (*Ante las candilejas*).
185. <<La transición teatral>>, *La Prensa*, 1-8-26.
186. <<La renovación teatral>>, *ABC*, 6-8-26 (*Ante las candilejas*).
187. <<Las acotaciones teatrales>>, *ABC*, 12-8-26 (*Ante las candilejas*).
188. <<Para un estudio de Benavente>>, *ABC*, 21-8-26 (*Escena y sala*).
189. <<El teatro de Benavente>>, *ABC*, 4-9-26.
190. <<Clausura>>, *ABC*, 6-9-27 (*Escena y sala*).
191. <<A+B+A+>>, *ABC*, 15-10-26 (*Ante Baroja*).
192. <<El arte del actor>>, *La Prensa*, 17-10-26.
193. <<El porvenir del teatro>>, *ABC*, 22-10-26 (*Ante las candilejas*).

194. <<Autores y actores>>, *La Prensa*, 31-10-26.
195. <<El teatro futuro>>, *ABC*, 5-11-26 (*Ante las candilejas*).
196. <<La crítica teatral>>, *ABC*, 11-11-26 (*Escena y sala*).
197. <<Los famosos críticos>>, *ABC*, 7-11-26 (*Escena y sala*).
198. <<Los críticos teatrales>>, *ABC*, 17-11-26 (*Escena y sala*).
199. <<Contestación a "Azorín">>, *ABC*, 20-12-26 (*Escena y sala*).
200. <<Dos palabras a los críticos>>, *ABC*, 27-12-26 (*Escena y sala*).
201. <<La crítica teatral en 1926>>, *ABC*, 1-1-27 (*Escena y sala*).
202. <<¿Críticos teatrales? ¡Bah!>>, *ABC*, 4-1-27 (*Escena y sala*).
203. <<La cuestión de los críticos autores>>, *ABC*, 5-1-27 (*Escena y sala*).
204. <<El teatro en España>>, *La Prensa*, 23-1-27.
205. <<Muñoz Seca, el libertador>>, *ABC*, 5-2-27 (*Escena y sala*).
206. <<El caso argentino de Suárez de Deza>>, *La Prensa*, 6-2-27.
207. <<Concepto del teatro>>, *Gaceta Literaria*, 15-2-27 (*La farándula*).
208. <<Inutilidad de la crítica teatral>>, *ABC*, 15-2-27 (*Escena y sala*).
209. <<Inepcias de la crítica. La obra no está lograda>>, *ABC*, 28-2-27 (*Escena y sala*).
210. <<"El dictador" de Jules Romains>>, *La Prensa*, 6-3-27.
211. <<La verdadera crítica>>, *ABC*, 11-3-27 (*Escena y sala*).
212. <<Autocrítica: "Brandy, mucho brandy">>, *ABC*, 17-3-27 (*Brandy, mucho brandy*, en *O. C.*, IV).
213. <<Las obras de Bécquer>>, *La Prensa*, 20-3-27.
214. <<Una obra y un estreno>>, *La Nación*, 23-3-27 (*La farándula*).
215. <<Una actriz>>, *La Prensa*, 27-3-27.
216. <<El teatro en España>>, *La Prensa*, 3-4-27.
217. <<El surrealismo es un hecho evidente>>, *ABC*, 7-4-27 (*Ante las candilejas*).
218. <<Una trágica>>, *Blanco y Negro*, 12-4-27 (*Escena y sala*).
219. <<Una obra surrealista>>, *ABC*, 14-4-27 (*Ante las candilejas*).
220. <<Excursiones a América>>, *La Prensa*, 17-4-27.
221. <<Contra el teatro literario>>, *ABC*, 21-4-27 (*Ante las candilejas*).
222. <<"Jean le Maufranc">>, *La Prensa*, 8-5-27.

223. <<Juan Víctor Pellerín>>, *ABC*, 12-5-27 (*Ante las candilejas*).
224. <<Los Pitoeff>>, *La Prensa*, 15-5-27.
225. <<En el escenario. Aniceto Alemán>>, *Blanco y Negro*, 22-5-27.
226. <<El cine y el teatro>>, *ABC*, 26-5-27 (*Ante las candilejas*).
227. <<Opiniones de Gastón Baty>>, *ABC*, 2-6-27 (*Ante las candilejas*).
228. <<El Teatro Nacional>>, *ABC*, 11-6-27 (*Ante las candilejas*).
229. <<En el escenario. Una gran trágica>>, *Blanco y Negro*, 12-6-27 (*Escena y sala*).
230. <<Temas teatrales>>, *La Prensa*, 12-6-27 (*Crítica de años cercanos*).
231. <<De Claparède a Pirandello>>, *ABC*, 17-6-27 (*Ante las candilejas*).
232. <<"El judío del Papa">>, *La Prensa*, 19-6-27 (*Los médicos*).
233. <<Las cuartillas y el escenario>>, *ABC*, 23-6-27 (*Escena y sala*).
234. <<El cobarde", de Lenormand>>, *La Prensa*, 3-7-27.
235. <<Libros sobre el teatro>>, *ABC*, 21-7-27 (*Ante las candilejas*).
236. <<La situación teatral>>, *ABC*, 28-7-27 (*Ante las candilejas*).
237. <<Plagios de argumentos>>, *ABC*, 28-7-27 (*Escena y sala*).
238. <<La renovación del teatro>>, *ABC*, 11-8-27 (*Escena y sala*).
239. <<Lo selecto y lo popular>>, *ABC*, 18-8-27 (*Escena y sala*).
240. <<Otra vez y siempre. Muñoz Seca>>, *ABC*, 1-9-27 (*Escena y sala*).
241. <<Clausura>>, *ABC*, 8-9-27 (*Escena y sala*).
242. <<De las candilejas>>, *ABC*, 15-9-27 (*Ante las candilejas*).
243. <<Jean Jacques Bernard>>, *La Prensa*, 18-9-27.
244. <<Sassone y las candilejas>>, *ABC*, 29-9-27 (*Ante las candilejas*).
245. <<Decoraciones>>, *ABC*, 6-10-27, (*Ante las candilejas*).
246. <<Una gran actriz>>, *ABC*, 13-10-27, (*Escena y sala*).
247. <<Desorientación>>, *ABC*, 27-10-27 (*Ante las candilejas*).
248. <<Autocrítica: "Comedia del arte">>, *ABC*, 10-11-27 (*Comedia del arte*, en *O. C.*, IV).
249. <<El porvenir del teatro>>, *ABC*, 10-11-27 (*Escena y sala*).
250. <<El actor en el museo>>, *ABC*, 24-11-27.
251. <<Un estreno de Vives>>, *La Prensa*, 27-11-27.



252. <<En la primera caja>>, *ABC*, 1-12-27, (*Ante las candilejas*).
253. <<La innovación de Benavente>>, *ABC*, 8-12-27 (*Escena y sala*).
254. <<Un crítico teatral>>, *ABC*, 15-12-27 (*Escena y sala*).
255. <<La comedia clásica>>, *ABC*, 12-1-28 (*Ante las candilejas*).
256. <<Defensa de Díez Canedo>>, *ABC*, 4-3-28 (*Escena y sala*).
257. <<Nicolás Nicolaewitch Evreinoff>>, *La Prensa*, 8-4-28.
258. <<Desenlaces. "La vida es sueño">>, *ABC*, 24-10-29 (*Ante las candilejas*).
259. <<Siguiendo a Tamayo: Lógica>>, *ABC*, 31-10-29 (*Ante las candilejas*).
260. <<La revolución teatral. "Incipit">>, *ABC*, 28-11-29 (*Ante las candilejas*).
261. <<Autocrítica de "Maya">>, *ABC*, 23-1-30 (*Ante las candilejas*).
262. <<El estreno de "Maya">>, *La Prensa* 6-4-30 (*Ultramarinos*).
263. <<Los aficionados>>, *La Prensa*, 15-6-30 (*La farándula*).
264. <<Actores>>, *La Prensa*, 19-10-30 (*La farándula*).
265. <<Teatro y pueblo>>, *La Prensa*, 14-12-30 (*Escena y sala*).
266. <<Una comedia>>, *La Prensa*, 12-4-31 (*Ultramarinos*).
267. <<La última obra de Pellerin>>, *La Prensa*, 13-9-31 (*Ultramarinos*).
268. <<La rutilante>>, *La Prensa*, 22-11-31 (*Ultramarinos*).
269. <<Teatros>>, *Luz*, 8-6-32.
270. <<Rebelión>>, *Luz*, 2-11-32.
271. <<Prólogo a "Ifach">>, *Luz*, 6-4-33.
272. <<El arte de la escena>>, *La Prensa*, 18-6-33.
273. <<Desde Toledo a Madrid>>, *La Prensa*, 8-12-35 (*Ultramarinos*).
274. <<El actor en escena>>, *La Prensa*, 19-7-36 (*Ultramarinos*).
275. <<La fiebre del teatro>>, *La Prensa*, 9-8-36 (*Ultramarinos*).
276. <<Los teatros en Madrid>>, *La Prensa*, 31-3-40.
277. <<Teatro español>>, *Arriba*, 4-2-41 (*La farándula*).
278. <<Una carta de Azorín. A propósito de un estreno>>, *Arriba*, 20-5-41.
279. <<"Víspera", de Samuel Ros>>, *Arriba*, 21-5-41.
280. <<El embrollo del teatro>>, *ABC*, 18-11-41 (*Ante las candilejas*).
281. <<Entreviu con Azorín: Azorín estrenará esta temporada "Farsa docente">>, *Tajo*, 22-11-41.

282. <<En el ensayo>>, *La Prensa*, 18-1-42.
283. <<La escalera>>, *ABC*, 28-9-42.
284. <<Loreto Prado>>, *ABC*, 4-7-43 (*Obras Completas*, IX).
285. <<El tono>>, *ABC*, 8-4-44.
286. <<Sugestión>>, *ABC*, 25-4-44.
287. <<La escenografía>>, *ABC*, 21-1-45 (*Obras Completas*, IX).
288. <<Leyes del teatro>>, *ABC*, 27-5-45 (*Ante las candilejas*).
289. <<En esta vida todo es verdad y todo mentira>>, *ABC*, 14-12-45.
290. <<El café>>, *ABC*, 19-12-45 (*Las terceras de ABC*).
291. <<Alarcón en el teatro>>, *ABC*, 20-1-46.
292. <<En su concha>>, *ABC*, 21-3-46.
293. <<Un retrato de mujer>>, *ABC*, 13-4-46 (*Obras Completas*, IX).
294. <<La naturalidad en el teatro>>, *Destino*, 20-4-46 (*Escena y sala*).
295. <<El hombre de mundo>>, *ABC*, 2-6-46 (*Memorias inmemoriales*).
296. <<La pobre estrella>>, *ABC*, 10-7-46.
297. <<Al margen de un "Pirandello">>, *ABC*, 28-7-46 (*Ante las candilejas*).
298. <<El diablo en escena>>, *ABC*, 2-8-46.
299. <<Lección de historia>>, *ABC*, 3-8-46.
300. <<En el teatro>>, *ABC*, 5-9-46.
301. <<Un caballero particular>>, *ABC*, 4-10-46.
302. <<Leyendo a Arniches>>, *ABC*, 8-10-46 (*Obras Completas*, IX).
303. <<Joaquín Dicenta>>, *ABC*, 13-10-46.
304. <<Lo cómico>>, *ABC*, 19-10-46 (*Obras Completas*, IX).
305. <<En un acto>>, *ABC*, 2-11-46.
306. <<Florentino Sanz>>, *ABC*, 15-11-46.
307. <<Larra, dramaturgo>>, *Destino*, 16-11-46.
308. <<Obras de tesis>>, *Diario de Barcelona*, 2-1-47 (*Ante las candilejas*).
309. <<Las refundiciones>>, *ABC*, 9-2-47.
310. <<El esperpento>>, *ABC*, 16-2-47 (*Obras Completas*, IX).
311. <<Una comedia repudiada>>, *Destino*, 26-4-47 (*Ante las candilejas*).
312. <<Costumbres>>, *Destino*, 13-9-47 (*Ante las candilejas*).

313. <<Un estreno>>, *ABC*, 13-9-47 (*Con permiso de los cervantistas*).
314. <<Los moriscos>>, *ABC*, 19-9-47.
315. <<Sassone y las candilejas>>, *ABC*, 6-10-47 (*Ante las candilejas*).
316. <<Acordémonos>>, *ABC*, 24-10-47.
317. <<Principio y fin>>, *ABC*, 13-11-47 (*Obras Completas*, VI).
318. <<Los accesorios>>, *ABC*, 19-11-47.
319. <<Momentos>>, *ABC*, 22-11-47 (*Obras Completas*, VI).
320. <<En Alcalá de Henares>>, *Destino*, 6-12-47 (*Obras Completas*, VI).
321. <<El actor en el museo>>, *ABC*, 10-12-47.
322. <<Cada época, su teatro>>, *ABC*, 17-2-48.
323. <<"Tirso" en cifra>>, *ABC*, 21-3-48 (*Obras Completas*, VI).
324. <<El proceso Ataide>>, *ABC*, 6-4-48 (*Obras Completas*, VI).
325. <<Raquel>>, *ABC*, 21-4-48.
326. <<En el jardín>>, *ABC*, 12-6-48.
327. <<Calderón>>, *ABC*, 26-6-48.
328. <<La vida es sueño>>, *ABC*, 22-7-48.
329. <<Un cincuentenario>>, *ABC*, 25-7-48.
330. <<Moratín>>, *ABC*, 30-7-48 (*Varios hombres y una mujer*).
331. <<La memoria>>, *ABC*, 31-8-48.
332. <<Tres escenas>>, *ABC*, 3-9-48.
333. <<Un pobre señor>>, *ABC*, 9-9-48.
334. <<La familia>>, *ABC*, 14-9-48.
335. <<La ilusión>>, *ABC*, 17-9-48.
336. <<Hartzenbusch>>, *ABC*, 25-11-48.
337. <<El teatro>>, *La Prensa*, 28-11-48.
338. <<Teatro Sucinto>>, *ABC*, 29-12-48.
339. <<Una sevillana>>, *ABC*, 23-1-49.
340. <<Doralisa, Diana>>, *ABC*, 10-2-49.
341. <<El tesoro>>, *ABC*, 15-6-49.
342. <<Otro desconfiado>>, *ABC*, 21-7-49.
343. <<Una noche de verano>>, *ABC*, 8-9-49.

344. <<La temperatura>>, *ABC*, 27-9-49.
345. <<Las damas de antaño>>, *ABC*, 6-10-49.
346. <<Esperar sin esperar>>, *ABC*, 27-10-49.
347. <<En todas partes>>, *ABC*, 6-12-49.
348. <<El saloncillo>>, *ABC*, 13-12-49.
349. <<Cuando cae el telón>>, *ABC*, 20-1-50.
350. <<El teatro clásico>>, *La Prensa*, 12-2-50.
351. <<Teatro y cine>>, *La Prensa*, 26-3-50.
352. <<Estrella Tavera>>, *ABC*, 8-7-50.
353. <<El cine en Madrid>>, *La Prensa*, 1-10-50.
354. <<Coser y cantar>>, *La Prensa*, 12-11-50 (*El efímero cine*).
355. <<Los espectadores>>, *ABC*, 8-2-51.
356. <<Conversiones>>, *ABC*, 8-3-51.
357. <<Como un sueño>>, *ABC*, 25-6-51.
358. <<Resumen del teatro clásico>>, *ABC*, 23-9-51.
359. <<Los dos siglos>>, *ABC*, 13-1-52 (*El oasis de los clásicos*).
360. <<Una comedia moderna>>, *ABC*, 12-2-52 (*El oasis de los clásicos*).
361. <<Un drama de Sardou>>, *ABC*, 13-4-52.
362. <<Una fantasía>>, *ABC*, 17-5-52.
363. <<Con Bretón>>, *ABC*, 9-10-52 (*Varios hombres y una mujer*).
364. <<El público>>, *ABC*, 25-6-54.
365. <<Esquema de Benavente>>, *ABC*, 10-10-54.
366. <<"El sí de las niñas">>, *ABC*, 11-2-56.
367. <<Para alusiones>>, *ABC*, 1-9-56.
368. <<Recuadro al canto>>, *ABC*, 21-2-60.
369. <<Recuadro arrimado a la cola>>, *ABC*, 26-2-60.
370. <<Recuadro de Segismundo>>, *ABC*, 11-3-60.
371. <<Recuadro del teatro>>, *ABC*, 4-1-61 (*Los recuadros*).
372. <<Recuadro de escenografía>>, *ABC*, 5-1-61 (*Los recuadros*).
373. <<Recuadro del traspunte>>, *ABC*, 12-1-61 (*Los recuadros*).
374. <<Recuadro del actor>>, *ABC*, 18-1-61 (*Los recuadros*).

- 375. <<Recuadro de teatro francés>>, *ABC*, 20-1-61 (*Los recuadros*).
- 376. <<Recuadro de un dramaturgo>>, *ABC*, 25-1-61.
- 377. <<La crisis del teatro>>, *ABC*, 27-8-61 (*Los recuadros*).
- 378. <<Lope, sin ilusiones>>, *ABC*, 19-10-62.



## Apéndice 2º. *La fuerza del amor, una creación particular*

Los propósitos del presente apéndice son, por un lado, señalar con exactitud y minuciosidad la peculiar forma de composición de este primer drama azoriniano, ajeno en este sentido a sus otras obras teatrales, aunque no a otros libros suyos. La especial conexión de la obra del autor monovero y de las <<Fuentes>> que cita al final de cada acto, según vimos al analizar la obra, exigían, pensamos, un lugar diferente al dedicado a su estudio, por ser excesivamente largo y dificultar en parte la claridad que ha de regir, como el propio *Azorín* defendió en tantas ocasiones, tanto la escritura de una obra literaria como su estudio. La minuciosidad y detalle, así como su extensión, de los diferentes textos utilizados por nuestro autor nos lleva también a tratar tales cuestiones aparte. Por otro lado, también es nuestro propósito valorar y sacar del olvido este título de nuestro autor, entre otras razones, porque pensamos que esconde cualidades nada desdeñables y, en cualquier caso, no ajenas al arte azoriniano.

Como ya vimos, la lectura de *La fuerza del amor* nos recuerda, de inmediato, otros textos de nuestra literatura clásica, idea que se confirma al acabar cada jornada, puesto que nuestro autor incluye una lista de libros que ha utilizado para componer cada acto. Recordémoslo.

En la Jornada I figuran las siguientes fuentes:

- Alonso del Castillo Solórzano: <<El conde de las legumbres>>, en *La Garduña de Sevilla*.
- Quevedo: *Vida del buscón Don Pablos*.

En la Jornada II son éstas:

- Quevedo: Obra citada.
- Rojas: *La Celestina*.
- Liñán y Verdugo: *Guía y Avisos de forasteros*. Madrid, 1620.
- Francisco Delicado (o Delgado): *Retrato de la lozana andaluza*. Madrid, 1871.
- Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*.

- Melchior de Santa Cruz de Dueñas: *Floresta española de apothegmas o sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles*. Bruselas, 1598.
- Juan Timoneda: *El sobremesa y alivio de caminantes* (edición de la biblioteca Rivadeneyra).
- *Amadís de Gaula*.
- Cervantes: *Don Quijote*.
- Espinel: *El escudero Marcos de Obregón*.
- Luis de Pinedo: *Libro de chistes*, publicado por A. Paz y Melia en *Sales españolas o agudezas de ingenio nacional*. Madrid, 1890.

La Jornada III incluye las siguientes fuentes:

- *Gacetas de 1636*, publicadas por Antonio Rodríguez Villa, en *La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 37*. Madrid, 1886.
- *Compendio de las cosas más notables sucedidas en el mundo, desde el año de 1632 hasta el de 1640*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional, C. c. 180.
- *Breve y sumaria relación de las cosas más notables que el año pasado de 1635 han sucedido en España, Flandes, Italia, Alemania, Francia y otras partes de la Europa, desde fin de junio del dicho año hasta fin de enero de 1636*. Papel impreso en un tomo de manuscritos de la Biblioteca Nacional, H. 69.
- Góngora: *Cartas y poesías inéditas*. Granada, 1892.
- Mateo de Lisón y Biedma: *Discursos y apuntamientos*. Sin lugar ni fecha (1622).
- Cervantes: Obra citada.
- *Amadís de Gaula*.
- D'Aulnoy: *Viaje por España en 1679*. Madrid, 1892.
- Benito Daça de Valdés: *Uso de los antojos para todo género de vistas*. Sevilla, 1623.
- Francisco Navarro Ledesma: <<Venera perteneciente a don Francisco de Quevedo y Villegas>>, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Agosto-septiembre, 1900.
- Pablo Antonio de Tarsia: *Vida de don Francisco Quevedo y Villegas*. Madrid, 1663.

De la Jornada IV no hay fuentes.



La relación de estas fuentes con el texto de *Azorín* es variada, aunque nosotros podemos señalar cuatro formas diferentes de cómo actúan tales fuentes en la obra de nuestro autor:

1. Fuentes que aportan la base argumental de la obra. Nos referimos casi con exclusividad a <<El conde de las Legumbres>>.
2. Fuentes que aportan, en mayor o menor medida, texto escrito para la propia obra de *La fuerza del amor*, que nuestro autor utiliza, en algunos casos, con total fidelidad, y en otros casos, reelaborándolo ligeramente. Nos referimos sobre todo al *Buscón*, obra de la que *Azorín*, como después veremos, toma párrafos completos que utiliza según aparecen en la obra de Quevedo.
3. Fuentes que aportan determinados datos eruditos y de época, bien sobre los trajes, las ventas, el habla, el mobiliario de una casa noble, armaduras, etc. En este apartado entrarían fuentes como *El sobremesa y alivio de caminantes* o la obra de Benito Daça de Valdés, *Uso de los antojos para todo género de vistas*, o la *Floresta española de apothegmas o sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles*.
4. Y, por último, fuentes que aportan, más que datos concretos, cierto aire referido a la época, a las situaciones, a los personajes, al ambiente en general del siglo XVII que desea transmitir *Azorín*, y que conforman el espíritu de *La fuerza del amor*. Aquí entrarían libros como *La Celestina*, *Guzmán de Alfarache* o el *Viaje por España en 1679*, de D'Aulnoy.

Pero veámoslo y hagamos referencia al distinto modo en que actúan dichas fuentes. Si empezamos por orden, bástenos recordar el argumento de <<El conde de las legumbres>> y *La fuerza del amor*.

Aunque *Azorín* señala la obra de Castillo Solórzano como fuente de la Jornada I, la realidad es que tal obra sirve como base argumental para *La fuerza del amor* en su totalidad, si bien, sobre todo en la Jornada IV, *Azorín* presenta importantes variantes, que tendrían que ver con su propio pensamiento, al hacer triunfar, finalmente, lo ideal sobre lo material. Del mismo modo actuará en otras obras suyas, donde lo material

adquiere aspectos negativos mientras el mundo ideal se alza como forma plena de vida. Recordemos obras como *Old Spain!* o *Angelita*.

No creemos necesario repetir aquí los argumentos de una y otra, para lo que remitimos al estudio realizado sobre *La fuerza del amor*.

Entre una y otra, no obstante, hay algunas diferencias que sí conviene valorar en estos momentos:

- la obra de Castillo Solórzano es novela, mientras la de *Azorín* es teatro.
- si en la novela el argumento es primordial, en la obra es sólo un pretexto para describir una situación y unos ambientes. Podría haber utilizado cualquier otro, por lo cual se resalta la idea de pretexto de la obra utilizada como base argumental.
- cambian los nombres: el Pedro de la novela es don Fernando en la obra. Ella es Margarita y en el drama es Aurelia. El padre es marqués en la novela, marqués Rodolfo, y en la tragicomedia es el duque de Pontes. El criado es Feliciano y en la obra de nuestro autor es Chacón. En la novela no hay hermana, pero sí Grijalva. En la novela a quien está prometida la heroína es a Leopoldo y en el drama es a Don Félix de Guevara. Si en la novela la capital es Valladolid (lo que ocurre en el reinado de Felipe III, entre 1600 y 1606), en la obra de *Azorín* lo es Madrid, y ocurre en enero de 1636. Si el encuentro en la novela es en Ponferrada, en el drama lo es en la villa del Espinar, aunque en ambos ocurre en ventas. Si en la novela él los conoce en Villafranca del Bierzo, lugar de origen, en *La fuerza del amor* ocurre en Santiago, de donde es él. Es de resaltar que en la obra de nuestro autor, a veces, no se nos da todos los datos, que hay que presuponer.
- si en la novela el final es feliz, en la obra de *Azorín* no lo es, y lo que en una acaba en bodas, en la obra acaba en muerte del prometido oficial y boda de los enamorados.
- en la novela, más que amor, es enredo.
- si en la novela él se finge un nacimiento y se hace llamar el conde de las Legumbres, en el drama don Fernando se finge don Amadís de Gaula.
- si en la novela ella no ama a su prometido porque la engaña, en la obra no lo ama sencillamente porque su amor es para don Fernando.
- si en la novela la obra gira en torno al argumento, en la obra es casi lo que menos cuenta, es sólo el armazón que sustenta todo lo demás.

- si la novela busca primordialmente el entretenimiento (su justificación es que los personajes no saben qué hacer y para pasar la noche se cuenta la historia), en la obra se busca una estética y un significado, más allá de la propia diversión.

Pero hay también, lógicamente, muchas semejanzas:

- las propias del argumento.
- algunas ideas, como la de la pobreza que nada puede hacer contra el amor. Si en la novela de Castillo Solórzano leemos: “galantearla un caballero pobre como yo, cuando la espera otro esposo galán, rico [...], es disparate”<sup>1068</sup>; en la obra de Azorín leemos lo siguiente: “La desdicha es que el duque está arruinado y que doña Aurelia, para salvar de la pobreza a su padre, acepte el matrimonio con don Félix de Guevara [...]; mi pobreza me pierde”<sup>1069</sup>. O la idea de la igualdad de sangre, como contrapeso de la pobreza: “Mi sangre no es inferior a la suya”<sup>1070</sup>, dice el personaje de Castillo Solórzano; mientras que comenta el de Azorín: “Noble y valiente es don Fernando de Tavera”<sup>1071</sup>.
- ambos se fingen locos para llegar a ella. Leemos en la obra de Castillo Solórzano que “he hecho varios discursos sobre el introducirme con ella, y el que mas en mi favor está es fingirme loco”<sup>1072</sup>; mientras que en la obra de Azorín nos dice el protagonista: “He ideado, Chacón amigo, fingirme loco”<sup>1073</sup>.
- el hecho de que el fingirse locos no les llevará a la deshonra porque no viven en Madrid y no son conocidos de muchos. En Castillo Solórzano: “Esto se me ofrece por ahora, aunque sea en desdoro de mi opinión; mas fiome en que en la corte seré conocido de pocos...”<sup>1074</sup>; y en Azorín: “Conocido soy de pocos en Madrid; si hubiere afrenta, de pocos o ninguno será notada”<sup>1075</sup>.
- el tema de la cordura y la locura. En Castillo Solórzano: “hablaron de diversas cosas, hallando el Marqués en él un entendimiento muy capaz, si no se descompusiera con

---

<sup>1068</sup> Op. cit., [1050], pág. 206.

<sup>1069</sup> *La fuerza del amor*, Jornada I, en *O. C.*, I, pág. 751.

<sup>1070</sup> Op. cit., [1050], pág. 206.

<sup>1071</sup> *La fuerza del amor*, Jornada I, en *O. C.*, I, pág. 752.

<sup>1072</sup> Op. cit., [1050], pág. 206.

<sup>1073</sup> *La fuerza del amor*, Jornada I, en *O. C.*, I, pág. 753.

<sup>1074</sup> Op. cit., [1050], pág. 206.

<sup>1075</sup> *La fuerza del amor*, Jornada I, en *O. C.*, I, pág. 753.

algunos donaires disparatados que decía”<sup>1076</sup>; y en *Azorín* dice el Duque: “Cortés es el desdichado”, a lo que responde D<sup>a</sup> Aurelia: “Locos hay que parecen cuerdos”<sup>1077</sup>.

Pero más importante nos parece el segundo modo como actúan las fuentes, cuando el entonces José Martínez Ruiz toma prestados no ya argumentos ni ideas sino texto copiado casi literalmente y con el que, en otro orden al que figura en origen, va componiendo la trama de su tragicomedia.

Estamos en la Jornada I, Escena I. Tres personajes, Cespadosa, Burguillos y Salazar, soldado, poeta y arbitrista, respectivamente, charlan animadamente en un ambiente plenamente burlesco, picaresco. Dice Burguillos:

Pastores, ¿no es lindo chiste  
que es hoy el señor San Corpus Christi?  
Y es el día de las danzas,  
en que el Cordero sin mancilla  
tanto se humilla,  
que visita nuestras panzas,  
y entre estas bienaventuranzas,  
entra en el humano buche...  
Suene el lindo sacabuche,  
pues nuestro bien consiste.

Pastores, ¿no es lindo chiste?

SALAZAR-. (Sombrero roto, loba grasienta y jironada.) ¡Vítor, vítor al padre Burguillos! ¡Digo que tales primores no se han oído nunca en la venta del Santo Cristo del Caloco.

CESPEDOSA-. (Cuarenta años, traje miserable.) ¡Por mi fe, que me place!

BURGUILLOS-. Vuestras mercedes reparen en el misterio que encierra aquella palabra <<pastores>>; más de un mes me costó de estudio. ¿Qué pudiera decir más el mismo inventor de los chistes?

SALAZAR-. Cosa admirable es.

BURGUILLOS-. Pues una comedia tengo hecha, que se llama *El Arca de Noé*, que se hace toda entre gallos, ratones, jumentos, raposas y jabalíes, como fábula de Esopo.

CESPEDOSA-. ¡Famosa debe de ser!

<sup>1076</sup> Op. cit., [1050], pág. 214.

<sup>1077</sup> *La fuerza del amor*, Jornada II, en *O. C.*, I, pág. 769.

BURGUILLOS-. Ello, cosa mía es; pero no se ha hecho otra tal en el mundo y, si salgo con hacerla representar, no se verá cosa más linda.

SALAZAR-. ¿Y cómo se podrá representar, si han de entrar sólo animales, y ellos no hablan?

BURGUILLOS-. Esa es la dificultad, que, a no ser ésa, ¿habría cosa más alta? A bien que yo tengo pensado hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter, para el entremés, monas.

CESPEDOSA-. Nunca oí tal.

BURGUILLOS-. (Levantándose, y sacando de unas alforjas un enorme manuscrito.) Pues hícela en dos días, y éste es el borrador... Pero obras más peregrinas llevo acabadas por una mujer a quien amo, y ve aquí novecientos y un sonetos y doce redondillas hechas a las piernas de mi dama. (Mostrando otro disforme mamotreto.)

SALAZAR-. ¿Háselas visto vuestra reverencia?

BURGUILLOS-. No tal; por las órdenes que tengo, que van en profecía los conceptos<sup>1078</sup>.

Y leemos en el *Buscón* de Quevedo:

Pastores, ¿no es lindo chiste,  
que es hoy el señor san Corpus Christe?

Y es el día de las danzas  
en que el Cordero sin mancilla  
tanto se humilla,  
que visita nuestras panzas,  
y entre estas bienaventuranzas  
entra en el humano buche.

Suene el lindo sacabuche,  
pues en nuestro bien consiste,  
pastores, ¿no es lindo chiste?, etc.

<<¿Qué pudiera decir más -me dijo- el mismo inventor de los chistes? Mire qué misterios encierra aquella palabra pastores; más me costó de un mes de estudio>>. Yo no pude con esto tener la risa que a borbollones se me salía por los ojos y narices, y dando una gran carcajada, dije: <<¡Cosa admirable!, pero sólo reparo en que llama vuesa merced señor san Corpus Christe, y Corpus Christi no es santo, sino el día de la institución del

<sup>1078</sup> *La fuerza del amor, O. C.*, I, págs. 746-747.

Santísimo Sacramento>>. <<¿Qué lindo es eso! -me respondió haciendo burla-. Yo le daré en el calendario, y está canonizado, y apostaré a ello la cabeza>>. No pude porfiar, perdido de risa de ver la suma ignorancia; antes le dije que eran dignas de cualquier premio y que no había leído cosa tan graciosa en mi vida. <<¿No? -dijo al mismo punto-, pues oiga vuesa merced un pedacito de un librito que tengo hecho a las once mil vírgenes, adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica>>. Yo, por excusarme de oír tanto millón de octavas, le supliqué no me dijese cosa a lo divino, y así me comenzó a recitar una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén. Decíame: <<Hícela en dos días, y éste es el borrador>>, y sería hasta cinco manos de papel. El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos, ratones, jumentos, raposas y jabalís, como fábulas de Isopo. Yo se la alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió: <<Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo, y si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa>>. <<¿Cómo se podrá representar -le dije yo-, si han de entrar los mismos animales, y ellos no hablan?>> <<Esa es la dificultad, que, a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas>>. <<Por cierto, alta cosa es ésa>>. <<Otras más altas he hecho yo -dijo- por una mujer a quien amo, y ve aquí novecientos y un soneto y doce redondillas -que parece que contaba escudos por maravedís- hechos a las piernas de mi dama>>. Yo le dije que si se las había visto él, y repondióme que no había hecho tal por las órdenes que tenía; pero que iban en profecía los conceptos<sup>1079</sup>.

Y José Martínez Ruiz va repitiendo este *modus operandi* durante el resto de la Jornada I. En la misma escena, leemos en *Azorín* la queja del soldado Cespedosa:

Y luego, fenecida la campaña, ¿quién expresará la aflicción de un valeroso capitán que, vuelto a su patria vivo por milagro, acuchillado el cuerpo y roto el vestido, hállese desamparado de recompensa y abandonado de todos?... Veinte años llevo de servicios; ésta me dieron en Juliers, y ésta aquí, en Breda (Señalando unas cicatrices en la cara.); trinchado por el rey tengo mi gesto, y no he recibido sino buenas palabras, que ahora tienen lugar de malas obras. (Sacando papelotes de un cañón de hojalata.) Lea

---

<sup>1079</sup> O. C., I, págs. 347-348.

estos papeles, ¡por vida del licenciado!, que no ha salido a campaña, ¡voto a Cristo!, hombre, ¡vive Dios!, tan señalado.

SALAZAR-. (Devolviéndole los papeles.) Vuestra merced dicen bien, ni el Cid ni Bernardo el Carpio han hecho otro tanto.

CESPEDOSA-. ¡Cómo si han hecho! Voto a Dios, que ni García de Paredes, Julián Romero ni otros hombres de bien pudieran descalzarme. Pese al diablo, que entonces no había artillería, y al presente no hubiera Bernardo para una hora. ¡Voto a Cristo, seor Burguillos, que no pasará porque ninguna de las condenadas musas eche el pie delante de un sufrido y valeroso soldado que se halló en las campañas de Flandes!<sup>1080</sup>.

Y en el *Buscón* leemos la siguiente queja de un soldado:

<<¡Qué estimaban -dijo muy enojado-, si he estado yo seis meses pretendiendo una bandera, tras veinte años de servicios y haber perdido mi sangre en servicio del rey, como lo dicen estas heridas!>> Y enseñóme una cuchillada de a palmo en las ingles, que así era de incordio como el sol es claro; luego, en los calcañares, me enseñó otras dos señales, y dijo que eran balas; y yo saqué, por otras dos mías que tengo, que habían sido sabañones. Quitóse el sombrero y mostróme el rostro: calzaba diez y seis puntos de cara, que tantos tenía en una cuchillada que le partía las narices. Tenía otros tres chirlos que se la volvían mapa a puras líneas. <<Estas -me dijo- me dieron en París en servicio de Dios y del rey, por quien veo trinchado mi gesto, y no he recibido sino buenas palabras, que agora tienen lugar de malas obras. Lea estos papeles, por vida del licenciado, que no ha salido en campaña, ¡voto a Cristo!, hombre, ¡vive Dios!, tan señalado>>; y decía verdad, porque lo estaba a puros golpes. Comenzó a sacar cañones de hoja de lata y a enseñarme papeles, que debían de ser de otro a quien había tomado el nombre. Yo los leí, y dije mil cosas en su alabanza, y que el Cid ni Bernardo no habían hecho lo que él. Saltó en esto y dijo: <<¿Cómo lo que yo? ¡Voto a Dios! que ni García de Paredes, Julián Romero ni otros hombres de bien. ¡Pese al diablo! Sí, que entonces sí que no había artillería: ¡Voto a Dios! que no hubiera Bernardo para una hora en este tiempo. Pregunte vuesa merced en Flandes por la hazaña del Mellado, y verá lo que le dicen>>. <<¿Es vuesa merced acaso?>> -le dije yo; y él me respondió:-

<sup>1080</sup> *La fuerza del amor, O. C.*, I, págs. 747-748.

<<¿Pues qué otro? ¿No ve la mella que tengo en los dientes? No tratemos desto, que parece mal alabarse el hombre>><sup>1081</sup>.

En la misma escena de la obra de *Azorín*, el arbitrista Salazar dice:

Y si vuestra merced ha derramado su sangre en Flandes, a mí me cuestan esos estados más que al rey, porque ha catorce años que ando con un arbitrio que, si como es imposible no lo fuera, ya estuviera todo sosegado.

CESPEDOSA-. ¿Qué cosa es que, conviniendo tanto, no se pueda hacer?

SALAZAR-. ¿Quién dice a vuestra merced que no se puede hacer? Hacerse puede, que ser imposible es otra cosa. Y si no fuera por darles pesadumbre, les contara lo que es; pero allá se verá, que ahora lo pienso imprimir con otros trabajillos, entre los cuales le doy al rey modo de ganar a Ostende cuando se ofrezca.

CESPEDOSA-. Por Dios, que nos lo declare el señor bachiller.

BURGUILLOS-. Ya tarda en decirlo vuestra merced.

SALAZAR-. (Mostrando unos planos.) Bien ven vuestras mercedes que la dificultad de todo está en este pedazo de mar; pues yo doy orden de chuparlo todo con esponjas y quitarlo de allí. (Cespadosa y Burguillos ríen a carcajadas.) A nadie se lo he dicho que no haya hecho otro tanto, que a todos les da gran contento.

CESPEDOSA-. Esto tengo yo por cierto de oír cosa tan nueva y tan bien fundada. Pero advierta vuestra merced, que, ya que chupe el agua que hubiere entonces, tornará luego el mar a echar más.

SALAZAR-. (Indignado.) ¡No hará la bellaca de la mar tal cosa, que yo lo tengo muy bien pensado y la hundiré por aquella parte doce estados si se menea!<sup>1082</sup>.

Y en el *Buscón* de Quevedo, en el capítulo VIII, <<Del camino de Alcalá para Segovia, y de lo que me sucedió en él hasta Rejas, donde dormí aquella noche>>, leemos:

Proseguimos en la conversación propia de pícaros, y venimos a dar, de una cosa en otra, en Flandes. Aquí fué ello, que empezó a suspirar y decir:

---

<sup>1081</sup> O. C., I, pág. 351.

<sup>1082</sup> *La fuerza del amor*, O. C., I, pág. 748.



<<Más me cuestan a mí esos estados que al rey porque ha catorce años que ando con un arbitrio que, si como es imposible, no lo fuera, ya estuviera todo sosegado>>. <<¿Qué cosa puede ser -le dije- que, conviniendo tanto, sea imposible y no se puede hacer?>> <<¿Quién dice a vuesa merced -dijo luego- que no se puede hacer? Hacerse puede, que ser imposible es otra cosa. Y si no fuera por dar pesadumbre a vuesa merced, le contara lo que es; pero allá se verá, que agora lo pienso imprimir con otros trabajillos; entre los cuales le doy al rey modo de ganar a Ostende por dos caminos.>> Roguéle que los dijese, y, sacándole de las faltriqueras, me mostró pintado el fuerte del enemigo y el nuestro, y dijo: <<Bien ve vuesa merced que la dificultad de todo está en este pedazo de mar; pues yo doy orden de chuparle todo con esponjas y quitarle de allí.>> Di yo con este desatino una gran risada; y él, mirándome a la cara, me dijo: <<A nadie se lo he dicho que no haya hecho otro tanto; que a todos les da gran contento.>> <<Ese tengo yo por cierto -le dije- de oír cosa tan nueva y tan bien fundada; pero advierta vuesa merced que ya que chupe el agua que hubiese entonces, tornará luego la mar a echar más.>> <<No hará la mar tal cosa, que lo tengo yo eso por muy apurado -me respondió-; fuera de que yo tengo pensada una invención para hundir la mar por aquella parte doce estados.>><sup>1083</sup>.

En esta misma Escena I de esta Jornada I, leemos en *La fuerza del amor*:

ERMITAÑO-. (Barbazas blancas, sayo pardo, enorme Cristo de bronce al cuello, rosario de grandes bolas al cinto...) ¡La paz sea en esta casa! ¡Bendito y alabado sea el santo nombre del Señor! (...)

CESPEDOSA-. Buena ocasión de echar unas quinolas. ¿Vuestra merced juega?

ERMITAÑO-. ¡Jesús! ¿Vuestra merced quiere jugar?

SALAZAR-. Entretenámonos un rato.

ERMITAÑO-. Honesto entretenimiento es; el juego espanta la ociosidad; la ociosidad es madre de todos los vicios; los vicios destruyen la virtud y pierden al hombre.

CESPEDOSA-. Pues espantemos la ociosidad, hermano.

ERMITAÑO-. Vuestras mercedes no reciban escándalo. (Dejando caer de la manga una baraja.) Juguemos Avemarías.

---

<sup>1083</sup> O. C., I, pág. 244.

CESPEDOSA-. No, sino juguemos hasta cien reales que yo traigo en amistad.

ERMITAÑO-. Doscientos del aceite de la lámpara llevo yo aquí; no quiero hacer mala figura.

BURGUILLOS-. Ea, juguemos.

[A continuación se interrumpe la escena y prosigue el juego en la Escena Quinta.]

CESPEDOSA-. (Arrojando los naipes.) ¡Voto a Cristo! Entre luteranos y moros me he visto y no he sufrido nunca tal despojo.

SALAZAR-. ¡Vive Dios!

BURGUILLOS-. ¡El Señor me asista!

ERMITAÑO-. No juren, hermanos, que a mí, porque me encomendaba a Dios, me ha sucedido bien.

CESPEDOSA-. ¡Pesía a tal! Cien reales me ha llevado<sup>1084</sup>.

Y leemos en Quevedo, en el capítulo X, <<De lo que hice en Madrid y lo que me sucedió hasta llegar a Cercedilla, donde dormí>>:

Yendo en estas razones, topamos en un borrico un ermitaño con una barba tan larga, que hacía lodos con ella, macilento y vestido de paño pardo. Saludámosle con el Deo gratias acostumbrado, y empezó a alabar los trigos y en ellos la misericordia del Señor (...). Llegamos a la falda del puerto; el ermitaño, rezando el rosario en una carga de leña hecha bolas de madera, que a cada Avemaría sonaba un cabe (...); entramos en la posada todos tres juntos ya anochecido; mandamos aderezar la cena; era viernes y, entre tanto, el ermitaño dijo: <<Entretengámonos un rato, que la ociosidad es madre de los vicios; juguemos Avemarías>>, y dejó caer de la manga el descuadernado (...). El soldado dijo: <<No, sino juguemos hasta cien reales que yo traigo, en amistad.>> (...), y el ermitaño, por no hacer mal servicio, aceptó, y dijo que allí llevaba el aceite de la lámpara, que eran hasta doscientos reales. [Y tras ganarles todo el ermitaño:] <<No juren -decía-; que a mí, porque me encomendaba a Dios, me ha sucedido bien.>> (...). <<¡Pesía tal! -decía el pobre alférez (que él me dijo entonces lo que era)-: entre luteranos y moros me he visto; pero no he padecido tal despojo.>><sup>1085</sup>.

<sup>1084</sup> *La fuerza del amor*, O. C., I, págs. 749-750 y, para la segunda parte, en la Escena V, pág. 754.

<sup>1085</sup> O. C., I, págs. 351-352.

En definitiva, lo que hace *Azorín* es unir todas estas partes y hacerlas coincidentes en una escena, o varias, donde todos los personajes se conocen y comparten el mismo ambiente, el mismo espacio y tiempo. El texto no es suyo, pero el modo en que utiliza y une dichos textos, sí.

Continuamos en esta Jornada I de *La fuerza del amor*. Ahora estamos en la Escena VI, en la que aparece otro personaje de la novela de Quevedo, Don Diego Coronel:

DON DIEGO-. Huésped, déme lo que hubiere, para mí y mi criado.

CESPEDOSA-. Todos lo somos de vuestra merced y le hemos de servir.

Hola, huésped, mira que este caballero os agradecerá lo que hicieréis.

Vaciad la despensa.

VENTERO-. Milagros haré yo por servir a tan galán mancebo.

CESPEDOSA-. (Se llega a Don Diego y le quita la capa, la pliega cuidadosamente y la pone sobre una silla.) Descanse vuestra merced, mi señor.

DON DIEGO-. Dios se lo pague.

LA MOLINERA-. ¡Qué lindo talle de caballero!

SALAZAR-. (Reparando intencionadamente en Don Diego.) ¡Calle!... (Se acerca a él, fingiendo viva alegría, y le da un apretado abrazo.) ¡Oh mi señor don Diego Coronel! ¡Quién me dijera a mí, ahora diez años, que había de ver a vuestra merced de esta manera! ¡Desdichado de mí, que estoy tal que no me conocerá vuestra merced!

DON DIEGO-. Vuestra merced me perdone si yo ahora no recuerdo quién sea.

CESPEDOSA-. (Mirando atentamente a Don Diego.) ¿Es éste el señor de cuyo padre me decía vuestra merced ahora tantas cosas? ¡Gran dicha nuestra ha sido encontrarle y conocerle, según está de grande! ¡Dios le guarde!

DON DIEGO-. Él sea con vuestras mercedes.

VENTERO-. (Sirviendo la comida.) Ea, después de comer se hablará; que se enfria. (Cespadosa arrima solícitamente los asientos; Salazar mangonea en la mesa; Burguillos y las mozas permanecen junto al fuego.)

CESPEDOSA-. Coma vuestra merced, que entre tanto que a nosotros nos aderezan lo que hubiere, le serviremos a la mesa.

DON DIEGO-. ¡Jesús! No lo permita yo; vuestra merced se siente, si es servido.

SALAZAR-. (Como si hablara con él.) Luego, mi señor; que aún no está todo a punto.

CESPEDOSA-. (Tomando un plato y llevandoselo a la Molinera y a la Tolosa.) No es razón que donde está un caballero tan principal se queden estas damas sin comer. Mande vuestra merced que alcancen un bocado.

DON DIEGO-. ¡Oh, sí! Coman las damas, y sea honra para mí el que compartan mi comida. (Se sientan todos y comen ávidamente, quitándole a Don Diego a cada momento de delante el plato.)

SALAZAR-. (Aproximándose un plato de ensalada.) Un abuelo tuvo vuestra merced, tío de mi padre, que en viendo lechugas se desmayaba. (Llenándose la boca.) ¡Qué hombre era tan cabal! (Burguillos, sentado en el hogar, rezando en su breviario, vuelve la cabeza de cuando en cuando y bosteza.)

CESPEDOSA-. (A Burguillos.) Pues, padre, ¿ahí se está? Llegue y alcance, que mi señor don Diego nos hace la merced a todos.

BURGUILLOS-. (Sentándose.) Dios premie al generoso mancebo; que en verdad que ya iba echando de menos mi pobre refacción.

CESPEDOSA-. (Quitándole a Don Diego la vianda.) No coma mucho, señor, que le hará mal.

BURGUILLOS-. A los puercos y a los caballos está bien la gordura, que a los hombres importa ser enjutos.

SALAZAR-. (Comiendo glotonamente.) Los excesos de la gula turban el ánimo y entorpecen el ingenio.

CESPEDOSA-. (A Don Diego.) ¿Vuestra merced no bebe vino?

DON DIEGO-. ¡Oh, no, señor! En mi vida lo probé.

CESPEDOSA-. Hace mal, porque ya es un hombrecito, y para caminos y ventas, donde suele haber malas aguas, importa beber vino; fuera de ir vuestra merced a Salamanca, tierra frigidísima, donde un jarro de agua suele corromper a un hombre<sup>1086</sup>.

Y en Quevedo leemos, en el capítulo IV, <<De la convalecencia y ida a estudiar a Alcalá de Henares>>:

---

<sup>1086</sup> *La fuerza del amor*, O. C., I, págs. 756-758.

Mi amo [don Diego Coronel], pues, como más nuevo en la venta, y muchacho, dijo: <<Señor huésped, déme lo que hubiera para mí y dos criados.>> <<Todos lo somos de vuesa merced -dijeron al punto los rufianes- y le hemos de servir. Hola, huésped, mirá que este caballero os agradecerá lo que hiciéredes; vaciad la despensa.>> Y diciendo esto llegóse uno y quitóle la capa, diciendo: <<Descanse vuesa merced, mi señor>>, pusóla en un poyo. Estaba yo con esto desvanecido y hecho dueño de la venta. Dijo una de las ninfas: <<¡Qué buen talle de caballero! ¿Y va a estudiar? ¿Es vuesa merced su criado?>> Yo respondí creyendo que era así como lo decían, que yo y el otro lo éramos. Preguntáronme su nombre, y no bien lo dije, cuando el uno de los estudiantes se llegó a él medio llorando, y, dándole un abrazo apretadísimo, dijo: <<¡Oh mi señor don Diego! ¡Quién me dijera a mí agora diez años que había de ver yo a vuesa merced desta manera! ¡Desdichado de mí, que estoy tal que no me conocerá vuesa merced!>> Él se quedó admirado y yo también, que juramos entrambos no habelle visto en nuestra vida. El otro compañero andaba mirando a don Diego a la cara, y dijo a su amigo: <<¿Es este señor de cuyo padre me dijistes vos tantas cosas? ¡Gran dicha ha sido nuestra encontralle y conocelle, según está de grande! Dios le guarde>>; y empezó a santiguarse. ¿Quién no creyera que se habían criado con nosotros? Don Diego se le ofreció mucho, y preguntándole su nombre, salió el ventero y puso los manteles, y oliendo la estafa, dijo: <<Dejen eso, que después de cenar se hablará, que se enfría.>> Llegó un rufián y puso asientos para todos y una silla para don Diego, y el otro trujo un plato. Los estudiantes dijeron: <<Cene vuesa merced, que entre tanto que a nosotros nos aderezan lo que hubiere, le serviremos a la mesa.>> <<¡Jesús! -dijo don Diego-, vuestas mercedes se asienten si son servidos>>, y a esto respondieron los rufianes -no hablando con ellos-: <<Luego, mi señor, que aún no está todo a punto.>> Yo cuando vi a los unos convidados y a los otros que se convidaban, afligíme y temí lo que sucedió, porque los estudiantes tomaron la ensalada, que era un razonable plato, y mirando a mi mano, dijeron: <<No es razón que donde está un caballero tan principal se queden estas damas por comer; mande vuesa merced que alcancen un bocado.>> Él, haciendo del galán, convidólas; sentáronse, y entre los dos estudiantes y ellas no dejaron sino un cogollo en cuatro bocados, el cual se comió don Diego, y al dársele aquel maldito estudiante le dijo: <<Un agüelo tuvo vuesa merced, tío de mi padre, que en viendo lechugas se desmayaba, ¡qué hombre era tan cabal!>> Y diciendo esto, se puso un panecillo, y el otro,

otro. Pues las ninfas ya daban cuenta de un pan, y el que más comía era el cura con el mirar solo. Sentáronse los rufianes con medio cabrito asado, dos lonjas de tocino y un par de palominos cocidos, y dijeron: <<Pues, padre, ¿ahí se está? Llegue y alcance, que mi señor don Diego nos hace merced a todos.>> No bien se lo dijeron cuando se sentó; ya cuando vió mi amo que todos se le habían encajado, comenzóse a afligir. Repartieronlo todo, y al don Diego dieron no sé qué huesos y alones; lo demás engulleron el cura y los otros. Decían los rufianes: <<No cene mucho, señor, que le hará mal>>, y replicaba el maldito estudiante: <<Y más que es menester hacerse a comer poco para la vida de Alcalá.>> Yo y el otro estudiante estábamos rogando a Dios que les pusiese en corazón que dejaran algo<sup>1087</sup>.

Un tercer modo sobre cómo actúan las fuentes en la obra de nuestro autor es a partir de datos de diverso tipo que *Azorín* utiliza en un sentido naturalista pleno. En la edición de El Teatro Moderno de *La fuerza del amor*, recogido después en *Obras Completas*, entre los *Dramatis Personae* y la Jornada I hay un texto que describe e ilustra la acción de forma minuciosa, como si nuestro autor, más que hacer referencia a todos los signos-no verbales de la representación, estuviera haciendo un inventario de ellos.

*Azorín* nos dice cómo deben vestir los actores. Y lo hace de varias formas. En primer lugar, ejemplificándolo con diversos cuadros: “Los sombreros son de anchas alas, forrados interiormente de seda negra (véase el retrato del infante D. Carlos, por Velázquez) sin plumas ni gasas”<sup>1088</sup>. O: “Los zapatos, sin tacones. Véase en el Museo del Prado el cuadro de Eugenio Caxés, D. Fernando de Gizón, y mejor que el cuadro, su estampa de la Calcografía Nacional”<sup>1089</sup>. O también:

El protagonista, en el segundo y tercer acto, aparecerá como un cabal hombre de armas del siglo XVI: peto y espaldar, quijotes en los muslos, grebas en las piernas, zapatos de hierro. Sencillo y elegante el arnés, todo de fondo pavonado en negro; listada de ataujías de oro la coraza, relevados de finas hojarescas y primorosos mascarones los brazales, guardabrazos y rodilleras. En vez de celada, molesta para el gesto y la palabra, amplia y

<sup>1087</sup> *O. C.*, I, págs. 331-332.

<sup>1088</sup> *La fuerza del amor*, *O. C.*, I, pág. 742.

<sup>1089</sup> *Ibidem*, pág. 742.

rizada golilla. Véanse estampas de la época, por ejemplo, el retrato del apuesto capitán Alonso de Céspedes, el Bravo, en el curioso libro, recomendable a estos fines, *Ensayos fotolitográficos*, Madrid, 1873<sup>1090</sup>.

Pero también acompañándolo con notas eruditas:

Se sentarán las damas, indefectiblemente, en terreros almohadones. Pellice y Tobar cuenta en sus Avisos un curioso caso relativo a tal práctica. Relatando una visita de la esposa de Felipe IV al convento de las Descalzas, dice: <<El día antes había venido la reina y el príncipe nuestro señor por las Descalzas a visitar a la misma duquesa de Mantua, y hallando el estrado y sillas de terciopelo negro, no se quiso sentar. Estuvo un rato en pie, hasta que se apartó el príncipe a divertirse por el convento, y luego se sentó en la alfombra, por el agujero de hacerlo en almohada negra estando el rey en campaña>><sup>1091</sup>.

Y también: “Hasta el siglo XVIII no comienza a introducirse la moda, ahora en uso, de sentarse en alto, cosa que D. Casiano Pellicer, en su Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia, califica (y escribe ya en 1804) de <<desenfada costumbre>>”<sup>1092</sup>. O:

Los trajes y apatuscos femeninos serán del más exquisito gusto. Brantome, peritísimo en la materia y diligente conocedor de nuestras cosas, dice de las mujeres españolas en su libro *Vies des dames galantes*: <<...comme font aussi nos grandes dames de France, et surtout aussi celles d’Espagne et d’Italie, qui, de tout temps, en sont esté plus curieuses et exquises que les nostres, tant en parfums qu’en parures de superbes habits>> (Discurso II, artículo 3º)<sup>1093</sup>.

Otro ejemplo más:

---

<sup>1090</sup> Ibidem, págs. 742-743.

<sup>1091</sup> Ibidem, pág. 742.

<sup>1092</sup> Ibidem, pág. 742.

<sup>1093</sup> Ibidem, pág. 743.

Las leyes suntuarias (véase la Novísima Recopilación) prohíben ciertos lujos en servidumbre, moblaje e indumentaria; pero arrójense a infringirlas sin miedo y con toda comodidad los actores. En las novelas, en las comedias, en los libros de moral, en las mismas pragmáticas ordenadas (como en la de 1623, en que se habla de <<la tolerancia de hasta aquí>>) puede comprobarse el incumplimiento de tales disposiciones<sup>1094</sup>.

Es más, la erudición puede llegar a ser extremadamente puntillosa:

El autor, por exigencias del estilo, se permite una ligera inconveniencia histórica: y es, que pone indebidamente en boca de sus personajes el tratamiento de vos. Tirso de Molina escribe en *La Huerta de Juan Fernández* (Acto I, Escena I):

Mudad, señor, en tú el vos,  
que el vos en los caballeros  
es bueno para escuderos.

Pedro Ordóñez de Ceballos, en su *Viaje del mundo* (página 134, edición de 1691), dice, hablando del abatimiento a que había venido un gran señor: <<A éste le vi en Sevilla con cuarenta mil ducados y dos navíos suyos, y en Popoyán le hallé con un capote pardo y unas calcetas y alpargatas, y que le llamaban de vos como a extranjero>>. Quevedo, en el *Buscón* (libro II, capítulo VII), escribe: <<Recibieronme ellas con mucho amor, y ellos llamándome de vos, en señal de familiaridad>>. Finalmente, el pulquérrimo Lucas Gracián Dantisco, hermano del famoso confesor de Santa Teresa, dice en su manual de urbanidad titulado *Galateo español*: <<Quien llamase de vos a otro, no siendo muy más calificado, le menosprecia y hace ultraje en nombrarle, pues se sabe que con semejantes palabras llaman a los peones y trabajadores>>.

Grande era, en efecto, el rigor en punto a cortesías y tratamientos. El citado Pellicer y Tobar relata varias pependencias por tal causa motivadas. <<Estos días atrás>>, cuenta en los Avisos de 8 de enero de 1641, <<hubo un disgusto en casa del señor conde de Montalvo, entre el señor marqués de Villanueva del Río y el primogénito del Sr. D. Luis Ponce de Sandoval, marqués de Valde Encinas, sobre que llamando el primo al otro de merced,

---

<sup>1094</sup> Ibidem, pág. 743.



se la devolvió. El de Villanueva le tiró un candelero, y sacando la espada le hirió, aunque ligeramente; mas ya están amigos>>.

El autor alega en su descargo que en autores de la época encuentra infringida a cada paso tan elemental cortesía. Quevedo mismo, en un memorial al rey, titulado *Su espada por Santiago*, habla diferentes veces de vos al monarca. <<Cláusula es ésta>>, escribe en una de las ocasiones, <<que merece en vos grande atención>><sup>1095</sup>.

Es decir, asistimos a una obra de teatro que pretende ser, desde su misma escritura, un laborioso trabajo de perfecta y minuciosa reconstrucción histórica, como los pocos críticos que la han estudiado han reconocido. Sin embargo, si profundizamos algo más en la denominación de reconstrucción histórica, tal vez adivinemos las intenciones de *Azorín* al escribir esta obra y, sobre todo, los puntos de unión con el resto de su teatro.

Fijémonos en dos aspectos. El primero hace referencia al momento en que se compuso; el segundo, a otros escritos de nuestro autor en esos años.

Ya hemos hablado de cómo los autores del 98, y otros, ven la necesidad de renovar el teatro español de su tiempo. Y también hemos hablado de que tal deseo es aún más fervoroso en la década de los 20, cuando las corrientes vanguardistas, principalmente el surrealismo, abanderan la nueva literatura.

Por otra parte, nadie duda del carácter renovador de nuestro autor, aunque sólo sea desde un punto de vista teórico, como uno de los máximos impulsores de la reforma dramática española. Pues, si esto es así, es evidente que una obra como *La fuerza del amor*, de 1901, si pretende ser renovadora, lo será en función del momento de creación. Es decir, a partir de premisas naturalistas. En este sentido, aunque con diferentes resultados y proyección, el afán renovador de nuestro autor no varía; lo que cambia es el método y las pretensiones de dicha renovación. Lo que en los años 20 puede significar, a efectos de transformación de una realidad y unos criterios estéticos, la vanguardia, lo significa en el cambio de siglo la corriente naturalista.

El segundo aspecto aludido, el que tiene que ver con otras obras del entonces José Martínez Ruiz escritas en esas fechas, también nos dará luz sobre lo que

---

<sup>1095</sup> Ibidem, págs. 743-744.

pretendemos expresar. Ya hemos hablado de la importancia del año 1900 en la vida y obra de nuestro autor, y de la publicación de “tres libritos de reconstrucción histórica: *Los hidalgos* (1900), *El alma castellana* (1900) y *La fuerza del amor* (1901)”<sup>1096</sup>. Los tres, en realidad, presentan un proyecto común y participan de idénticas inquietudes. Por tanto, si *El alma castellana* se considera importante, *La fuerza del amor*, aunque fallida en cuanto a una cristalización de una forma de hacer teatro, ha de contener similares criterios estéticos que justifican la valía del ensayo. Además, la proximidad de fecha con *La voluntad* nos acerca también a una valoración más atenta de este olvidado primer drama de Azorín.

Si *La fuerza del amor* comienza en la “venta del Santo Cristo del Caloco”, leemos en *El alma castellana*, en su capítulo VI, <<La vida picaresca>>:

Solapada entre los árboles está la famosa venta del Santo Cristo del Coloquio, pasado el puerto del Guadarrama, y en los términos de la villa del Espinar, conforme vamos a Valladolid.

Es la venta un grande y destartado caserón; tiene delante un desmesurado patio, con sus cuadras de terrero tejadillo, su abovedado aljibe, sus rezumantes pilas; destácase en el fondo la anchurosa portaleda de la vivienda.

Ardiente sol de agosto reverbera en las paredes y caldea las techumbres. A lo lejos, por el tortuoso camino, divisase un choche de camino que avanza lentamente al paso tardo de las mulas. El coche llega; para en la puerta; apéanse de él un capitán, un doctor con su criado, un oidor, un estudiante, una viuda tocada de negro, chaperonada de ancho sombrero con barboquejo de seda... Ya toda la población de la venta se ha puesto en movimiento. Sale el mesonero, gordo, grasiento, entreverado de zaino, bravo oficial en hurtar; sale la ventera, desgrefiada vieja, boquisumida y acartonada; salen sus dos pimpollos, gloria de Castilla, morena la una, larga de pestaña y colorados los labios; blanca y rubia la otra, de las paradas y zazositas, más gustosas en las obras que en las palabras. Los escuderos y mozos descargan las maletas; toman posesión de los cuartos; disponen la comida.

---

<sup>1096</sup> F. Sáinz de Bujanda, op. cit., [1974], pág. 100.

En la venta hay poca cosa, con ser de las más calificadas. Y aunque esté bien provista de vianda, siempre los venteros han de decir que no tienen, para encarecer el servicio. Oficio es éste en que descansadamente puede un hombre ahorrar a poco que entiende de ciertas tretas y artimañas. Ha de saber adobar la cebada con agua caliente, de modo que crezca un tercio; medir falso; raer con la mano; hincar el pulpejo. La cédula de la postura pública ha de estar colocada en alto, y no haya junto a ella silla, banco o escabel. El arca de la cebada esté en un aposento oscuro, de modo que pueda mermarse sobre seguro en la medida. Por tres úes decía un mesonero de Arévalo que se enriquecían los del oficio: por uelas, por uarato y por uarajas. Brava mina es el juego; no es peor lo que toca a la comida. Den gato por liebre, pato por pavo, gallo por capón, grajo por palomino, carpa por lancurdia, lancurdia por trucha. Lo que empanaren, empáñenlo holgadamente, y así parecerá más grande. Si mandare un huésped por vino, diga alto la moza mostrando un enorme jarro: <<Señor, ¿cuánto quiere usted que le traigan de vino?>>, porque los huéspedes, por vergüenza de ver grande pichel, tanto como por no ser notados de mezquinos, envían por más del que necesitan. Y mozuelos de posada hay tan listos, que enviándoles por ocho de vino, sisan doce; y es el misterio que venden el jarro en un cuarto y dicen luego que se les ha quebrado, y derramado el vino.

Mozas lindas en mesón, es dinero seguro en arca; por ellas viene la abundancia a casa; por sus artes se enriquece el mesonero. Tengan con los huéspedes muchas palabras y promesas, y no den cabo a ninguna. Si mientras comen alaban el guisado, diga como inocente y vergonzosa: <<En verdad que compré por amor de sus mercedes un ochavo de especias y un maravedí de vinagre y ajos para que la cazuela sabiese bien a sus mercedes, y dejé en prendas la mi sortija de plata, que no tengo otra>>. Cuando al alzar los manteles le dieran algo, diga: <<Déjelo ahí, señor galán, en esa mesa, y presto, que me quiero ir a comer, y de camino lo daré a un pobre>>. Palabras tan eficaces, que muchos, por no parecer pobres, dejan el pan entero, el pedazo de queso, tocino, conservas.

Innumerables son los engaños del mesonero. Dispusieron los católicos monarcas, en 1480, que <<no pueda ganar más del quinto>>; ordenóse que sean tasados los precios de seis en seis meses; mandóse que pongan los aranceles en las puertas y partes públicas para que los vean los caminantes. Empeño inútil.

<<La palabra del ventero es una sentencia definitiva -escribe Mateo Alemán-; no hay a quien suplicar sino a la bolsa; y no aprovechan bravatas, que son los más cuadrilleros, y (por un antojo) siguen a un hombre callando hasta poblado, y allí le probarán que quiso poner fuego a la venta, y les dió de palos, o le forzó la mujer o hija, sólo por hacer mal y vengarse>><sup>1097</sup>.

Descripción, huelga decirlo, que corresponde punto por punto con la referida en *La fuerza del amor*, traspasando el ambiente que respiran estas páginas al aire de la venta de la comedia y de los personajes que por ella transitan.

Y, por supuesto, cuando acaba el capítulo de *El alma castellana*, nuestro autor cita más fuentes, que en ocasiones se refieren a otras fuentes, en un relación interminable de referencias y erudiciones:

- Francisco López de Ubeda (o sea fray Andrés Pérez): *La pícara Justina*.
- Góngora: *Cartas y poesías inéditas*. Granada, 1892.
- Luna, obra citada [*Segunda parte de Lazarillo de Tormes*].
- Manuel Rodríguez Lusitano: *Summa de casos de consciencia*. Salamanca, 1596.
- Mateo Alemán: *El pícaro Guzmán de Alfarache*.
- Quevedo: *El buscón don Pablos*.
- Francisco de Vitoria: <<De arte mágica>>, en *Relectiones theologiae*. Lyon, 1586.

Antes de acabar nos gustaría, además, comentar otro aspecto de *La fuerza del amor*. Nos referimos a ciertas semejanzas con *El parador de Bailén*, del Duque de Rivas, sobre todo porque no tenemos noticias de que la crítica haya comentado tal relación entre una y otra.

No buscamos establecer ahora un paralelismo entre ambas obras, pero sí señalar algunas semejanzas que, más allá de unas improbables coincidencias, nos acerquen algo más al *modus operandi* de Azorín al componer *La fuerza del amor*.

*El parador de Bailén* fue estrenada en 1843 y publicada un año después. Al parecer, no tuvo éxito de público; incluso el propio autor la repudió. En parte, por tanto, partimos de inicios semejantes con la comedia de Azorín.

---

<sup>1097</sup> O. C., I, págs. 612-614.

De hecho, nuestro autor escribió un artículo, <<Una comedia repudiada>>, dedicado a esta comedia del autor de *Don Álvaro o La fuerza del sino*. En dicho artículo, *Azorín* nos cuenta su argumento:

En este parador se reúnen unos viajeros que vienen de Madrid y que nos interesan grandemente: son padre e hija, y una anciana ridícula y melindrosa, que ha hecho amistades, durante la ruta de Madrid a Bailén, con la hija y con el padre.

Se aloja en el parador un capitán de Infantería, Fernando, con su asistente. Fernando es novio de Clarita, la hija del caballero que viene de Madrid, don Luis. Pero don Luis ha dispuesto -ordeno y mando- que Clarita se case con un muchacho, un tanto rústico, que vive en Linares y que llega también al parador de Bailén: llega para conocer aquí a su prometida y al padre de su prometida. Pero aquí está también Fernando, dispuesto a impedir a todo trance que esa boda se efectúe<sup>1098</sup>.

¿*La fuerza del amor* no nos cuenta algo muy similar? ¿No tenemos a un padre y a una hija en una venta? ¿No se dirigen a Madrid para conocer al futuro marido de la hija? ¿No hay un tercero que la ama y trata de impedir por todos los medios dicha boda? ¿Acaso no lo consigue finalmente?

Efectivamente, los argumentos tienen grandes semejanzas. Podría pensarse que, del mismo modo que *Azorín*, el Duque de Rivas toma la idea de la obra de Castillo Solórzano. Y es bastante posible que así sea.

Sin embargo, hay algunas semejanzas que nos permiten suponer que *Azorín* no sólo conocía esta obra, lo que es evidente puesto que le dedica un artículo, sino que además tomó algunas cosas de ella.

En primer lugar, la importancia de determinados elementos, como el patio de la venta, o como un arcón. En la acotación inicial, nos dice el Duque de Rivas: “A la izquierda del espectador, habrá un gran arcón de cebada”<sup>1099</sup>. *Azorín*, en la acotación correspondiente, nos comunica: “Al lado de la siniestra puerta, un arca con harneros encima”<sup>1100</sup>.

<sup>1098</sup> *Ante las candilejas*, en *O. C.*, IX, pág. 72.

<sup>1099</sup> *Obras Completas del Duque de Rivas*, BAE, 101, Madrid, 1957, pág. 153.

<sup>1100</sup> *La fuerza del amor*, Jornada I, en *O. C.*, I, pág. 745.

En ambas obras, además, el protagonista se llama don Fernando, lo que no ocurre en <<El conde de las Legumbres>>.

En fin, sólo deseamos que lo escrito sirva para comprender al menos que la obra que nos ocupa puede suscitar más interés que la mera referencia bibliográfica.

### Apéndice 3º. Los cuentos de *Azorín*

Dentro de los propósitos señalados para nuestro trabajo, importa ahora señalar los aspectos dramáticos que contienen algunos de los cuentos de nuestro autor. Porque, a lo ya analizado, conviene añadir este tema nada desdeñable en lo que a la importancia que tuvo el teatro para *Azorín* se refiere, que ahondaría todavía más en la necesidad de admitir, lejos de lo que algunos críticos suponen, que el dramático es para el autor monovero un género ciertamente considerable y fundamental para entender de modo cabal su obra y su persona.

No pretendemos, claro es, analizar sus cuentos ni componer escrito alguno sobre tal género en la obra de nuestro autor. En este sentido, no nos interesan para el presente trabajo los cuentos de *Azorín* como expresión artística sino únicamente por los aspectos dramáticos que algunos de ellos presentan; de ahí que consideremos materia de apéndice este estudio sobre los aspectos teatrales en los cuentos de *Azorín* y no hayamos incluido un capítulo de la tesis sobre este tema, pues ello exigiría un trabajo más amplio que excedería los propósitos de nuestra tesis. Como ha señalado la crítica, los cuentos para *Azorín* son, en algunos casos, embriones para expresiones artísticas más extensas, como ocurre con los cuentos <<María Fontán>> y <<Salvadora de Olbena>>, posteriormente convertidos en novelas. Así, pues, la pretensión de este apéndice se circunscribe tan sólo a los elementos dramáticos que podamos constatar en sus cuentos, como una prueba más del interés de nuestro autor por el teatro.

Una primera, y curiosa, consideración sería la de los límites que gran parte de la crítica atribuye a los escritos de nuestro autor. Hemos visto ya cómo muchos críticos liquidan en pocas palabras la labor dramática de *Azorín*, atribuyéndola falta de dramaticidad; pues bien, también a sus novelas se las ha atribuido falta de “novelidad”, como ya hemos visto<sup>1101</sup>. Es evidente que tales juicios requieren un

---

<sup>1101</sup> “Si a las novelas del autor parecía faltarles una cierta <<novelidad>> (al margen de su legitimidad como ficciones puras), su teatro ha sido también acusado de falta de <<dramaticidad>>, aunque no por ello esté carente de una sólida trastienda teórica (...) ni deje de ser imprescindible en una consideración del escaso <<drama inquieto>> español de su tiempo” (José Carlos Mainer, <<José Martínez Ruiz, “Azorín”>>, en *Historia y crítica de la literatura española. VI. Modernismo y 98*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, págs. 373-379, pág. 378).

planteamiento inicial acerca de cuál es la esencia o elementos fundamentales acerca de un género o expresión artística, lo cual nos llevaría -y es tema sumamente interesante pero ajeno a este trabajo- a considerar que los juicios sobre una obra artística, del tipo que sea, han de estipular en un primer momento sobre qué cánones se asientan, pues es obvio que dejarán al margen, como cosa diferente, todo aquello que no se ajuste a tales condicionamientos iniciales. Que *Azorín* no escribe novelas como Pío Baroja es evidente, y es evidente que no escribe teatro como García Lorca, por citar dos autores de su tiempo considerados paradigmas en los géneros de novela y teatro, respectivamente. Sin embargo, es igualmente evidente que *Azorín* escribió novela y teatro<sup>1102</sup>.

*Azorín* publicó las siguientes colecciones de cuentos:

- *Bohemia* (1897)
- *Pecuchet, demagogo* (1898)
- *Blanco en azul* (1929)
- *Espanoles en París* (1939)
- *En torno a José Hernández* (1939)
- *Pensando en España* (1940)
- *Cavilar y contar* (1942)
- *Sintiendo a España* (1942)

Además, como ocurre con sus artículos, otros muchos cuentos figuran sueltos en revistas y periódicos, que algunos amigos y críticos de nuestro autor recopilaron. De hecho, a partir de 1944, salvo algunas excepciones, muchos de los libros dados a la imprenta proceden de escritos anteriores, y muchos de ellos no fueron recopilados por nuestro escritor sino por otros, como García Mercadal, Cruz Rueda, etc. Algunos de estos títulos son:

- *Cuentos* (1956)
- *Pasos quedos* (1959)

---

<sup>1102</sup> A este respecto, y aunque se refiere sólo a la novela, podemos afirmar con F. Sáinz de Bujanda, haciendo extensible la cita al teatro: "No puede el concepto de novela quedar confinado en los estrictos límites de un determinado <<género>> novelesco (...). Ahora bien, así las cosas, ha de irse abriendo paso, en la crítica literaria -y, de rechazo, en la bibliografía- un concepto de novela más amplio que el tradicional, excesivamente apegado a ciertos moldes formales, a determinadas fórmulas narrativas" (op. cit., [1974], pág. 138).



- *Lo que pasó una vez* (1962)
- *Cada cosa en su sitio* (1973)

Al estar estos cuentos diseminados en revistas y periódicos no es fácil situarlos en su trayectoria literaria, ya que la mayoría de los cuentos últimos “fueron publicados en periódicos antes de reunirse en volúmenes, pero, al componer estos últimos, no se introdujo en ellos ninguna nota aclaratoria sobre el origen y fecha de publicación de cada una de esas breves narraciones”<sup>1103</sup>.

Comencemos no por el principio, sino por *Blanco en azul*, y esto por una razón: por estar publicado en 1929 y pertenecer, por tanto, a su etapa llamada vanguardista, que se corresponde con los años de mayor y casi plena dedicación al teatro escrito.

En el cuento <<Tom Grey>> aparece nuestro autor como personaje del relato, característica que ya hemos visto como propia de *Azorín*, al incluirse en sus escritos, verter sus opiniones o esconderse tras el nombre de algún personaje -cosa muy frecuente en su teatro-. No en vano, José Martínez Ruiz se escondió casi siempre tras algún seudónimo.

Ante la queja de otro personaje acerca de las “fruslerías”, responde nuestro autor:

No hay nada desdeñable en el mundo. Todo, desde lo más nimio a lo más grande, está encadenado en el universo. Un detalle insignificante, un pormenor imperceptible casi, han torcido a veces el curso de la Historia. Se ha dicho que un dedo que levante un hombre influye en la marcha de los astros. Y esa hipérbole es exacta. Todo se enlaza, combina y traba en la serie de causas y concausas universales<sup>1104</sup>.

¿No estamos ante uno de los rasgos más definitorios del arte azoriniano? ¿No nos recuerda su amor por lo más ínfimo, por la *intrahistoria* unamuniana? ¿No advertimos en tales palabras la definición orteguiana sobre nuestro autor, ese “primores de lo vulgar”?

---

<sup>1103</sup> Ibidem, pág. 141. Además, como señala justamente el crítico, *Azorín* confesó, en el <<Prólogo>> de *Cuentos*, haber escrito más de cuatrocientos.

<sup>1104</sup> O. C., V, pág. 258.

No obstante, además de la “unidad esencial” de la obra azoriniana, tantas veces tratada en este trabajo, nos importa sobre todo en este cuento dos aspectos: el primero de ellos es que trata sobre un *clown*, el citado Tom Grey; el segundo aspecto es el mismo arte del *clown*.

Comentemos el primero. En principio, tenemos a un *clown* con nombre inglés. Es pobre y, además del amor que siente por su trabajo, anhela cierta solvencia económica: “¡Si yo tuviera nada más que veinte mil duros!”<sup>1105</sup>.

¿No nos recuerda a cierto personaje del teatro de *Azorín*? Efectivamente. Si leemos nuevamente *Old Spain!*, veremos que hay un personaje también *clown* e igualmente con nombre inglés: mister Brown. Y como Tom Grey, mister Brown ama su arte pero anhela la riqueza: “Si fuera millonario, ¿estaría aquí?”<sup>1106</sup>.

Respecto al segundo aspecto, el arte del *clown*, leemos lo siguiente:

Tom Grey era un humorista nativo; no decía nunca chistes, no inventaba ingeniosidades; todo lo que decía era vulgar, corriente; su gracia, profunda, cautivadora, estaba en el tono con que decía las cosas más triviales, en las inflexiones de la voz, en el gesto, en los silencios...<sup>1107</sup>.

Es claro que, de una manera velada, asistimos a una confesión de prioridades, a una definición que nos da el propio autor sobre su teatro. Porque en el teatro de *Azorín*, como han señalado negativamente tantos críticos, no hay sino cuestiones vulgares y corrientes, además de un tratamiento artístico de lo trivial. Como ya dejara dicho Pío Baroja en su <<Prólogo>> a *La fuerza del amor*, nuestro autor “no tiene una gran fantasía creadora de tipos, ni tiene tampoco ternura”<sup>1108</sup>; y concluye: “Sus obras parecen escritas por algún fraile casto y sombrío que viviera en una de esas llanuras claras e inundadas de sol de la Mancha”<sup>1109</sup>.

Pero las relaciones de estos cuentos con su teatro no acaban aquí. En el siguiente cuento, <<El reverso del tapiz>>, se nos dice:

<sup>1105</sup> Ibidem, pág. 259.

<sup>1106</sup> *Old Spain!*, Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 875.

<sup>1107</sup> *O. C.*, V, pág. 259.

<sup>1108</sup> *O. C.*, I, pág. 738.

<sup>1109</sup> Ibidem, pág. 739.

En este momento, un *clown* que hay muy lejos de aquí, en España, en Albacete, ha decidido trabajar en el circo el domingo próximo; estaba un poco enfermo; ha estado varios días sin trabajar; ya está limpio de fiebre; puede dedicarse a su profesión. Y de su reaparición el domingo próximo depende tu vida<sup>1110</sup>.

Más adelante nos enteramos de que ese *clown* no es otro que mister Brown. Si volvemos a *Old Spain!*, ¿acaso no vemos cómo mister Brown está enfermo, que lleva tiempo sin trabajar y que sólo desea recuperarse para volver a su profesión? ¿No nos dice el propio mister Brown que “cuántas ganas tengo de volver a trabajar en el circo! (...) Llevo aquí cerca de un mes y medio. He visto al médico en la calle ahora mismo. Me ha dicho que estoy ya bien. Sí; estoy fuerte, robusto...”<sup>1111</sup>.

Pero interesa apuntar algo más. Ya hemos indicado cómo *Azorín* utiliza personajes, ambientes y otros datos en distintas obras, de tal manera que, además de ahondar en la unidad de su obra, incuestionable, podemos elaborar una red compleja en la que situar toda su obra, con independencia del género y de la época en la que tales escritos fueron compuestos. Decimos esto porque el protagonista de este cuento no es otro que Félix Vargas, homónimo del libro que publicó en 1928 y que posteriormente, en 1943, pasó a titularse *El caballero inactual*. Y no es la única vez que aparece en otros escritos, como otros muchos personajes, algunos de los cuales, los relacionados con su teatro, ya hemos citado<sup>1112</sup>. Recordemos, no obstante, a Pacita Durán, el poeta José Vega, el también poeta Víctor Brenes, etc<sup>1113</sup>.

<sup>1110</sup> *O. C.*, V, pág. 264.

<sup>1111</sup> *Old Spain!*, Acto I, en *O. C.*, IV, pág. 875.

<sup>1112</sup> Añadamos al actor Antonio Valdés, de *Comedia del arte*, que aparece también en *Cavilar y contar*, en el capítulo titulado <<El arte del actor>> (*O. C.*, VI, págs. 467-171).

<sup>1113</sup> La relación de estos personajes con *Azorín* comporta diversos niveles. Aunque no es tema de este trabajo, sirva como ejemplo la relación entre las ocupaciones y pensamiento de tales personajes con nuestro autor. Así, se nos dice en este cuento de Félix Vargas que “el poeta conoce esta fecundidad del ocio (...); si Félix no dispusiera de estos ratos en que él no hace nada, no podría escribir, no se le ocurriría nada; en agitación perpetua, en constante vida de acción, su espíritu sería estéril” (*O. C.*, V, pág. 265). En *Memorias inmemoriales* nos dice *Azorín* que no puede haber arte “sin la colaboración de la soledad” (*O. C.*, VIII, pág. 490). Y por citar un ejemplo teatral, en *Farsa docente*, discutiendo sobre el arte y sobre las actitudes de un personaje acerca de su condición de artista, asistimos al siguiente diálogo:

“ANTONIO-. ¿Y tiene usted miedo a la soledad?

FERNANDO-. En la soledad encuentro yo mi fortaleza” (Acto III, en *O. C.*, VI, pág. 632).

En este cuento, además, aparece un personaje que informa a Félix Vargas de la próxima actuación del *clown* mister Brown. Es un “personaje irreal”:

En el cuartito de París, de pronto, al lado del poeta -el poeta que imagina en este momento Félix Vargas- surge un personaje misterioso, enigmático; el poeta no lo ha visto aparecer. De pronto este personaje irreal pone la mano en el hombro de Félix...<sup>1114</sup>.

El dato es importante porque una de las características del teatro de *Azorín* es la inclusión de personajes irreales, incorpóreos, que se presentan a otros personajes reales para anunciarles algo o advertirles sobre algún tema relacionado con sus vidas, especialmente con su futuro, como ocurre en este cuento. Recordemos a este respecto obras como *Brandy, mucho brandy*, en la que se aparece al personaje de Laura su tío ya muerto, cuando era joven y ya de viejo, animándola a seguir un camino distinto en la vida, es decir, advirtiéndola de su futuro; o *Angelita*, en la que hace su aparición otro personaje de estas características, que informa a la protagonista de sus posibles futuros, regalándole un anillo con el que viajar en el tiempo y descubrir así su destino ideal. Por no hablar de otro tipo de personajes irreales, ya muertos o literarios, fingidos o no, como los personajes de *La fuerza del amor*, sacados de distintos libros del siglo XVII, o los que simulan Don Quijote en *Old Spain!*, o los que teatralizan la subida al cielo y posterior vuelta a la Tierra de *Farsa docente*; y otros simbólicos, como la muerte en la trilogía *Lo invisible*.

En definitiva, los cuentos de estos años, en palabras de E. Inman Fox, “son escritos en forma dialogada -comprobando más su interés en la obra dramática”<sup>1115</sup>.

En el cuento <<La ecuación>> asistimos a un relato ciertamente interesante. En primer lugar, por el empleo del diálogo, que se inserta en medio de la narración como breves escenas de teatro, con protagonista, antagonista y conflicto dramático:

-Pero, bien. ¿Cree usted que con este humito bastará para lograr el efecto deseado?

-Vamos, Amalia; usted es una incrédula.

---

<sup>1114</sup> O. C., V, pág. 263.

<sup>1115</sup> Op. cit., [1988], pág. 59.

- ¿Yo? Cualquiera se resistiría a creer en tal patraña.
- ¿Llama usted patraña a lo que es el secreto profundo, maravilloso, de un sabio del Tíbet?
- De modo, querido amigo, que usted ha estado en la India...
- He estado en la India.
- Ha encontrado un sabio budista en una caverna...
- En una caverna.
- Ese sabio le ha entregado a usted el secreto de la autocrítica.
- Me ha entregado el secreto de la autocrítica.
- Y ese secreto consiste en quemar esta pastillita en la habitación del hombre a quien se requiere transformar.
- Exactamente. Y con ese perfume, con esa fragancia del humito de la pastilla se llega a la concentración de sí mismo, a la meditación profunda, al conocimiento del propio yo, de sus relaciones con las cosas, con el mundo.
- ¡Y esa autoconsideración, esa autocrítica, transforma a un hombre por completo!
- Naturalmente. Y hace que un artista, de frívolo y superficial, se convierta en original y profundo.
- ¡Bah, bah, bah!
- Ea, Amalia; poco cuesta probarlo.
- Pues lo probaremos<sup>1116</sup>.

En segundo lugar, por aparecer un personaje que es un dramaturgo, Pablo Cendra, que es el paradigma del escritor de éxito. Tanto es así que

Pablo Cendra está seguro de sí mismo; no lee nada; no necesita informarse de nada -por medio de libros, revistas-, si él entrara en contacto con las modalidades distintas de la suya, su personalidad se disgregaría. No podrá él escribir -leyendo cosas extranjeras- como él escribe ahora. Y escribe con aplauso fervoroso, entusiasta, del público. <<¡Qué bonito es esto!>>, exclama el público ante una obra de Pablo Cendra. Y ésta es la más alta recompensa del comediógrafo<sup>1117</sup>.

---

<sup>1116</sup> O. C., V, págs. 272-273.

<sup>1117</sup> Ibidem, págs. 273-274.

¿Acaso no es el ejemplo de autor contra quienes luchan los que, como *Azorín*, buscan un teatro menos convencional, más unido a esas “cosas extranjeras” aludidas en la cita y menos vinculado a un público y a unas estructuras reacias a cambiar, a transformarse, a huir del fácil aplauso?

Y en tercer lugar nos importa este cuento por su resolución final. Cuando la “autocrítica” ha entrado en el espíritu de Pablo Cendra y compone un obra de teatro distinta, nueva, el fracaso es absoluto. “¡Y, sin embargo, qué bella, magnífica, soberana obra! (...). Sí, había hecho una maravillosa obra; pero la ecuación, la gratisima ecuación entre el comediógrafo y el público, estaba perdida, rota”<sup>1118</sup>.

El cuento acaba, pero, en un aparte, como párrafo final y separado incluso tipográficamente del resto del relato, surge entonces una suerte de monólogo, que no es de Pablo Cendra, que no es de ningún personaje del cuento, sino del autor, de *Azorín*, como señalan inequívocamente las primeras palabras del texto:

¡Nubes, nubecitas! ¡Camino, caminito de arena! ¡Árboles, árboles verdes!  
¡Césped, césped sedoso que yo quisiera acariciar con mis manos!... ¿Y mi  
ecuación? ¿Dónde está? ¿He sido yo niño alguna vez? Quiero llorar, quiero  
llorar...<sup>1119</sup>.

En plena escritura teatral, ante el fracaso de sus obras, nuestro *Azorín* parece hablarnos de su concepto dramático, de su búsqueda intensa de un modo -su modo- de hacer teatro. ¿Le duele el poco éxito que tienen sus obras, aunque, como el personaje de Pablo Cendra, considere que son buenas y precisamente por eso fracasan, o asistimos a una confesión de quien busca y anhela una estructura dramática que lo defina y permita desarrollar sus ideas, pero que no encuentra?

Existen en esta colección de cuentos de *Blanco en azul* otras muchas vinculaciones al mundo teatral de nuestro autor. Para terminar, no obstante, señalaremos la que se establece entre el cuento <<Rosa, lirio y clavel>> y la trilogía *Lo invisible*.

En primer lugar, el tema es la muerte en ambos escritos. Y en ambos aparece el tres como número mágico. Si en la trilogía teatral, los símbolos de muerte son la arañita

---

<sup>1118</sup> O. C., V, págs. 275-276.

<sup>1119</sup> Ibidem, pág. 276.

en el espejo (que, como vimos, ya aparece años antes en *Antonio Azorín* y, más tarde, en parte, en *Doña Inés*), un segador y un doctor, en este cuento son las tres flores, cada una de las cuales es elegida por las tres muchachas protagonistas, Lucila, Evelia y Violante. Próxima a ellas, hay una casa modesta en la que vive una muchacha:

Hace tiempo que su enamorado se halla en la guerra. No vienen noticias tuyas; pero todos los días, en todos los momentos, pueden llegar. No llegan noticias del ausente; de tarde en tarde, a las manos pálidas, translúcidas, de esta muchacha llega una carta. Y esta carta, ¡con qué afán, con qué ansiedad es leída! Ahora ya hace mucho tiempo que no se tienen noticias del mozo; la inquietud turba el ánimo de la muchacha. Está ella sentada en un ancho sillón, con el busto un poco echado hacia atrás, para poder respirar mejor. Encima de la mesa, en un vaso, está puesta una rosa. Una sola rosa carnosita, blanca, fragante. Hay en el ambiente gran desasosiego; no se sabe lo que es; no se puede precisar; sin embargo, diríase que ha ocurrido un suceso terrible, siniestro, allá lejos, no sabemos dónde. Los ojos de la niña -tan pálidos- se han cerrado, como para no ver el espanto. En el pasillo han sonado pasos. La puerta va a abrirse. Tal vez va a aparecer alguien que, sonriendo forzosamente, recomiende a la niña que no se alarme. Y su recomendación será terrible, trágica<sup>1120</sup>.

La protagonista de *La arañita en el espejo* también espera a su enamorado, que está en la guerra; igualmente lee con afección las cartas que le llegan; y del mismo modo siente la trágica intuición del destino truncado.

Podría argumentarse hasta aquí que los elementos dramáticos de *Blanco en azul* son hasta cierto punto irrelevantes para significar la importancia que nuestro autor concede al teatro, puesto que coinciden temporalmente con la plena dedicación de *Azorín* al teatro. Sin embargo, su primer libro de cuentos, *Bohemia*, contiene relatos que podrían ser perfectamente breves obritas o escenas de teatro, por sus dramáticas acotaciones y sus diálogos. Especialmente nos referimos a los cuentos <<El maestro>>, <<El amigo>>, <<Una mujer>> y <<Una vida>><sup>1121</sup>. Y no olvidemos que *Bohemia* se

<sup>1120</sup> Ibidem, pág. 249.

<sup>1121</sup> Véase Mariano de Paco, <<Cuatro cuentos de *Bohemia* y el teatro de Azorín>>, *Anales Azorinianos*, I, Alicante, págs. 154-160.

publica en 1897. Aún no ha escrito Azorín *La fuerza del amor* y todavía restan cerca de 30 años para la época en la que se considera que nuestro autor se dedica al género teatral, a partir de 1925.

Después de *Blanco en azul* aparecen más colecciones de cuentos, donde los aspectos teatrales siguen teniendo su importancia. En *Pensando en España*, de 1940, hay un cuento, <<Al salir del olivar>>, que se estructura en tres partes “que equivalen a los tres actos de una obra teatral que el narrador del cuento quisiera escribir sobre el tema de la vejez, la proximidad de la muerte, encarnado todo ello en una evocación de Cervantes y de su despedida en el *Persiles*. El narrador se identifica con todo eso, cuya expresión constituye la materia misma del cuento. Un cuento que se ha ido elaborando sobre el proyecto de una obra teatral con el título de <<Al salir del olivar>>”<sup>1122</sup>.

En *Pasos quedos*, en fin, de 1959, encontramos también cuentos o bien muy relacionados con el teatro o bien con una estructura teatral muy definida, como <<Diálogos entre P. y C.>>, en el que un pintor y un cómico, mientras aquél pinta el retrato de éste, dialogan. Las únicas incursiones del autor son a modo de acotaciones y se señalan entre paréntesis. O como el cuento <<¿Sí, o no?>>, un monólogo en realidad, en el que el autor, entre paréntesis nuevamente, acota algunos aspectos del parlamento del personaje.

(EL AUTOR-. Perdonen los lectores la incoherencia del personaje que habla; yo no lo puedo remediar; si yo pudiera, yo le daría una taza de tila. Sus nervios están de punta, como se suele decir; está convulso de ira, como él confiesa; pero siempre ha sido así, siempre ha tenido este carácter violento. Todavía han de ver los lectores más exasperaciones. ¿Y todo por qué? Él mismo, si acierta a decirlo, nos lo dirá.)<sup>1123</sup>.

De hecho, en el <<Prólogo>> citado a la obra de Agustín de Figueroa, Azorín señala cómo un cuento ha de tener tres partes, exposición, demostración y desenlace, coincidentes con el conocido desarrollo dramático.

<sup>1122</sup> Mariano Baquero Goyanes, <<Los cuentos de Azorín>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. 1968, pág. 355-374, pág. 369.

<sup>1123</sup> Azorín, <<¿Sí, o no?>>, en *Pasos quedos*, Editorial Escelicer, Madrid, 1959, pág. 145.



Y, como anunciamos anteriormente, transcribimos a continuación el mencionado <<Prólogo>>, pues pensamos que, no figurando en las bibliografías consultadas de nuestro autor, merece la pena incluirlo en nuestro apéndice dedicado a los aspectos teatrales de los cuentos de *Azorín*:

#### AGUSTÍN DE FIGUEROA

Agustín de Figueroa va a escribir un cuento; está ya sentado ante su mesa para escribir un cuento; ha apercibido ya las cuartillas para escribir un cuento. ¿Y qué cuento escribirá Agustín de Figueroa? ¿Cómo escribirá ese cuento Agustín de Figueroa? Agustín de Figueroa frecuenta la sociedad -la sociedad por antonomasia; se asoma al pueblo-, el pueblo sin política; gusta del campo; no rehuye los pueblecitos. Agustín de Figueroa, por su curiosidad, por su espíritu de observación, dispone de una realidad variada, pintoresca, expresiva, como materia prima para sus cuentos. ¿Y qué trozo, clase, índole, traza, calidad de esa materia es lo que Agustín de Figueroa empleará ahora para escribir el cuento que indudablemente tiene planeado? ¿He dicho indudablemente? ¿Y es que tal adverbio no supone toda una estética? ¿Se tiene ya idea de lo que se va a escribir cuando nos sentamos a escribir, o por el contrario lo esperamos todo, como si dijéramos, de la <<inspiración>>, es decir, del excitante que nos va dando la frase feliz en que no pensábamos y que, a su vez, suscita otras y otras frases felices? Agustín de Figueroa hace como todos hacemos: unas veces se sienta ante la mesa llevándolo todo -casi todo- en el cerebro, y otras no lleva más que un rudimentario embrión. Ahora, en el caso presente, ¿qué es lo que hará para escribir su cuento Agustín de Figueroa? Pero ¿qué es un cuento? ¿Se sabe lo que es un cuento? Un cuento no es una narración;

una narración no es una novela, un cuento tiene ciertos límites de que no es posible pasar. En las exiguas proporciones de un cuento hacemos tres partes: la primera ha de ser para la exposición; la segunda para la demostración -tal como sucede en la oratoria- y la tercera para el desenlace. En tan breves términos ha de estar contenida la emoción, la sorpresa y el encanto o desencanto del final. Pero existe también en la composición de un cuento una dificultad previa: ¿haremos el cuento subjetivo, relacionándolo todo con nuestra personalidad o lo haremos de una objetividad absoluta? Y otra cuestión que acaso -y sin acaso- es la primordial: ¿cómo nace el cuento? ¿A capricho nuestro o con independencia de nosotros? Posiblemente el cuento, más que otro género alguno, se nos impone; no

pensamos en el cuento y en realidad estamos ya bajo la influencia del cuento que hemos de escribir. Un grito que de pronto escuchamos en la noche es quizás el punto de partida del futuro cuento; una puerta que vemos entreabierta en una callejuela desierta es otro inicio de cuento. Y una faz pálida, faz de mujer, con los ojos llorosos, es seguramente la levadura del cuento más cuento de cuantos escribamos. Paseando por el Retiro nos sentamos un momento; absortos en nuestras meditaciones, vemos en el suelo, entre la arena, brillar un puntito: es un corazón diminuto de plata, el dije de un niño, el dije que ha perdido un niño. No vale la pena de que cavilemos con el fin de restituirlo a su dueño. El corazoncito, en realidad, es poca cosa. Sólo por la parte sentimental es por lo que nos afecta. Agustín de Figueroa, con el corazoncito en la mano, lo considera atentamente. Y en este punto comienza una divagación interior que es el comienzo también de un cuento. Y en este punto yo, que había acompañado hasta aquí a Agustín de Figueroa, lo dejo entregado a sí mismo. He de confesar -es preciso que lo confiese- que en el verano de 1944, paseando por el Retiro, fui yo el que encontró ese corazoncito que ahora tiene en la mano Agustín de Figueroa. Desde este momento, solo ya Agustín de Figueroa, va a comenzar a tejer y más tejer su cuento; él verá lo que hace y cómo lo hace. El corazoncito ¿es de un niño pobre o de un niño rico? Y aunque el dije no vale nada, ¿qué impresión va a producir su pérdida? ¿Qué ocurrirá cuando se den cuenta en la casa de que el niño o la niña no lleva pendiente de una cadenita el corazón de plata? Sin querer, Agustín de Figueroa piensa en la madre del niño. ¿Sentimental o indiferente? ¿Rubia o morena? ¿Emotiva o dura? ¿Amiga de la sociedad o perdida por el bullicio? Y con esta madre, sea la que fuere, ¿cuál será la suerte del niño, de un niño que Agustín de Figueroa no conoce, pero por el cual siente ya una simpatía irreprimible? ¿Y por qué ha de querer reprimir esa simpatía Agustín de Figueroa? Con esa simpatía, estimulado por esa simpatía, enfervorizado con esa simpatía, comienza su nuevo cuento Agustín de Figueroa. Y la pluma corre ligera en el papel.

*AZORÍN*

Pero antes de acabar citemos un cuento en particular, <<Diez minutos de parada>>, publicado en primer lugar en *Blanco y Negro* el 11 de julio de 1926, y posteriormente recogido en *Cavilar y contar*<sup>1124</sup>. Como tantos otros cuentos de *Azorín*, el

---

<sup>1124</sup> O. C., VI, págs. 506-511.

presente relato podría ser perfectamente una obrita de teatro, pues todo él es sólo diálogo; pero, además, presenta dos particularidades que nos conviene resaltar y que potencian los propósitos de este apéndice y uno de los objetivos de nuestra tesis, como es demostrar la importancia del teatro en la vida y obra de nuestro autor.

La primera particularidad del cuento, coincidente con lo ya visto, tiene que ver con la propia escritura y los elementos dramáticos que aparecen, tan semejantes a otros dramas de nuestro autor. El argumento es sencillo. Unos hermanos viajan en tren y, en una parada de diez minutos en una estación de ferrocarril, uno de ellos baja a tomar algo al bar; allí conoce a la hija del dueño y, de súbito, ambos se enamoran, por lo que el hombre no vuelve a tomar el tren y se queda veinte años, hasta que ella muere. Vuelve con sus hermanos al cabo de ese tiempo, pues éstos siguen haciendo el mismo recorrido en tren, aunque él se niega ya a bajar en dicha estación. Pero no otro hermano suyo, Pepe, que vuelve a vivir la misma experiencia, quedándose también en la estación y con otra mujer. La historia se repite.

En primer lugar, digamos que Pepe es como llamaban familiarmente a nuestro autor; por otro lado, el tema del eterno retorno ya lo hemos tratado, así como su vinculación a la influencia de Nietzsche, aunque en esta ocasión son significativas las últimas palabras, que cita de Heráclito: “El Tiempo es un niño que juega a los dados...”<sup>1125</sup>.

Por otro lado, hay ciertas semejanzas con otras obras suyas. Si al analizar su teatro vimos cómo éste se estructura a partir de una dualidad, fundamentalmente lo material y lo ideal, y también tradición y progreso, comprobamos cómo en este cuento también advertimos, aunque de manera más sutil, una dualidad entre la quietud, que representaría la estación, y el movimiento simbolizado en el tren. Esta quietud, que define al personaje de la mujer, se correpondería con la tradición, con lo inamovible, mientras que el tren, en constante movimiento, haría referencia al progreso. ¿No hablamos, entonces, de algo muy semejante a lo que ocurre en *Old Spain!*? En esta comedia, también llega al pueblo alguien que va de un lado a otro, don Joaquín, mientras ella, la condesita de la Llana, vive allí y desde su quietud contempla el mundo.

---

<sup>1125</sup> Ibidem, pág. 511.

Tanto en el cuento como en el drama, gracias a la espera se enamoran ambos. Leemos en el cuento:

- ¿Se va usted a marchar al pueblo, o va usted a esperar a otro tren?
- Yo no espero nada, señorita; yo espero tan sólo... Yo espero...
- El pueblo está un poco lejos; pero seguramente hay todavía ahí algún coche.
- Yo espero, señorita; yo espero...
- ¡Ah! ¡El pueblo es precioso! ¿Le gustan a usted las iglesias románicas?
- Yo espero, señorita; yo espero...<sup>1126</sup>.

Y leemos en la comedia:

- CONDESITA.-He querido que no les fuera a ustedes muy pesada la espera.
- DON JOAQUÍN.-La espera, que no tenía nada de pesada, es desde este momento deliciosa.
- MÍSTER BROWN.-Ahora ya podríamos esperar mucho rato.
- DON JOAQUÍN.-Media hora, una hora...<sup>1127</sup>

Por otro lado, frente a su actividad constante, tan semejante a la que representa don Joaquín en la comedia, el personaje del cuento también parece seducido por la quietud, por la contemplación de la vida, del tiempo:

Perdí el tren, y me casé con la señorita de la estación... (...). Yo estaba cansado también; pero de correr por toda España de viaje. No paraba yo en ninguna parte... (...). Veinte años estuve en esta estación; me encantaba escuchar el paso de los trenes, entre sueños, por las noches, y ver, a la madrugada, alguna vez, cuando tenía que levantarme, disolverse en la luz del alba, allá a lo lejos, los faros rojos y verdes...<sup>1128</sup>.

La segunda particularidad que nos conviene resaltar es el hecho de que no es sólo a nosotros que nos parece evidente la teatralidad de éste y otros cuentos de *Azorín*.

<sup>1126</sup> Ibidem, pág. 508.

<sup>1127</sup> *Old Spain!*, Acto II, en *O. C.*, IV, pág. 886.

<sup>1128</sup> <<Diez minutos de parada>>, en *O. C.*, VI, pág. 509.

De ahí que no nos extrañe haber descubierto que este título fue llevado al teatro en 1953, siendo su estreno, junto a *¿Quién soy yo?*, de J. I. Luca de Tena, en el teatro María Guerrero de Madrid el 18 de febrero de 1953, en la Velada del Círculo de Escritores. Aparecieron críticas en *Ya*, los días 15 y 18 de febrero de 1953; en *ABC*, el 17, 18 y 19 del mismo mes y año, etc.



## **VI. BIBLIOGRAFÍA**





Teniendo en cuenta la extensísima bibliografía existente sobre la vida y la obra, en su conjunto, de *Azorín*, particularmente sobre sus ensayos y novelas, no así sobre su literatura teatral, y mucho menos sobre sus textos representados y otros elementos dramáticos de interés<sup>1129</sup>, hemos tratado de ser lo más exhaustivo posible en lo que a bibliografía teatral sobre *Azorín* se refiere, junto a otros campos y títulos que hemos creído, por alguna razón, imprescindibles, habiéndolos consultados para nuestro estudio.

Por otro lado, aunque ya está hecha la aclaración de que, al hablar de las obras escritas por *Azorín*, siempre citamos, excepción hecha de aquellos títulos que no aparecen, por las *Obras Completas* que la Editorial Aguilar publicó entre 1947 y 1954 en nueve tomos, edición a cargo de Ángel Cruz Rueda, hemos de aclarar que han sido consultadas (y en el caso del teatro, cotejadas) diversas ediciones de sus obras: desde primeras ediciones hasta ediciones póstumas, con el consiguiente enriquecimiento tanto crítico como bibliográfico. De este modo y por ser ajeno al presente trabajo, sólo aparecerán los títulos con una única entrada: los que aparecen en las *Obras Completas* de Aguilar, por ésta; el resto, por sus primeras ediciones. En este sentido, no nos parece necesario incluir títulos independientes de las obras de *Azorín*. Sin embargo, pensamos que hemos de citar en la bibliografía las primeras ediciones de sus textos teatrales, así como aquellas otras publicaciones de nuestro autor que hayan sido escenificadas o publicadas, junto a las traducciones teatrales que realizó, a pesar de haberlas ya reseñado, tanto la primera edición como las posteriores, en el caso de sus obras teatrales, al hablar de su producción dramática.

Evidentemente, las *Obras Completas* de Aguilar no son completas, pues no sólo recogen los libros únicamente publicados hasta 1954, sino que además, y es importante para nuestro trabajo, alguno hay que no aparece, como *El Clamor*, obra teatral escrita en colaboración con Pedro Muñoz Seca y que *Azorín* rehúsa incluirla, según Ángel Cruz Rueda, “a manera de bandera de triunfo. Si *Azorín* fuera rencoroso, si no poseyera la elegancia del olvido y la virtud cristiana del perdón, su obra teatral más aplaudida y que fue más perjudicial para los malos periodistas, para venales gacetilleros y para críticos

---

<sup>1129</sup> Aspecto, por otra parte, bastante generalizado en nuestros estudios dramáticos y que “ocupan un lugar muy restringido y claramente insuficiente, si los comparamos con los que estudian otros teatros occidentales” (Ángel Berenguer, op. cit., [1988], pág. 13).

indoctos, figuraría aquí como una más y con perfecta licitud”<sup>1130</sup>. Aunque nosotros sólo podamos pensar que es una verdadera lástima y un error bibliográfico.

Por otra parte, no podemos olvidar las traducciones, los prólogos y los epílogos, otros escritos misceláneos, su epistolario, así como una cantidad todavía por concretar de artículos sin recopilar o inéditos, junto a toda una serie de títulos que recogen recopilaciones hechas por otros, algunas incluidas en las citadas *Obras Completas* de Aguilar, y otras no. En las compilaciones que reseñamos podrá encontrarse información sobre todo ello.

Del mismo modo, habrán de tenerse en cuenta distintas publicaciones teatrales de especial interés para el tema que nos ocupa, y esto no tanto por el teatro de *Azorín* en particular como por diversos aspectos dramáticos, necesarios para una mejor comprensión del estudio presente. Nos referimos con particularidad a revistas como *Pipirijaina*, *Primer Acto*, *El Público*, etc.

---

<sup>1130</sup> <<Introducción>> a *Obras Completas*, I, Aguilar, Madrid, 1947, pág. XC.

## 1. Fuentes bibliográficas

CAPILLA BELTRÁN, José, <<Bibliografía de *Azorín*>>, *Idella*, Suplemento literario, 189, 1 de febrero de 1930.

CRUZ RUEDA, Ángel, <<Semblanza>> de *Azorín*, en *Obras Selectas de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.

FOX, E. Inman, *Azorín: guía de la obra completa*, Castalia, Madrid, 1992.

GAMALLO FIERROS, Dionisio, *Hacia una bibliografía cronológica en torno a la letra y el espíritu de Azorín*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1956.

MARTÍNEZ CACHERO, José M<sup>a</sup>, <<Cincuenta referencias bibliográficas españolas sobre *Azorín* en la década de los cuarenta>>, *Anales Azorinianos*, I, 1983-1984, págs. 32-48.

RICAU, Marie-Andrée, *Dix ans de bibliographie critique azorinienne (1957-1967)*, Institut d'Etudes Hispaniques, Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1969. [Tesis doctoral inédita.]

RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago, *Azorín, íntegro. (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1979.

SÁINZ DE BUJANDA, Fernando, *Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín*, Revista de Occidente, Madrid, 1974.

Se han de tener en cuenta, además, tres publicaciones periódicas de especial importancia para el estudio y la bibliografía de *Azorín*:

-----*Anales azorinianos*, Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.

-----*Boletín Informativo de la Casa-Museo Azorín*, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Monóvar.

-----*Revista Cultural de la Asociación de Estudios Monoveros*, Asociación de Estudios Monoveros, Monóvar.

## 2. Bibliografía de *Azorín*

### 2.1. Textos dramáticos de *Azorín*. Primeras ediciones

-----*La fuerza del amor* (Tragicomedia), La España Editorial, Madrid, s/f (1901).  
Prólogo de Pío Baroja.

-----*Old Spain!* (Comedia en tres actos), Caro Raggio, Madrid, 1926.

-----*Brandy, mucho brandy* (Sainete sentimental en tres actos), Caro Raggio, Madrid, 1927.

-----*Comedia del arte*, Prensa Moderna, <<Colección El teatro Moderno>>, 157, Madrid, 1927.

-----*Lo invisible* (Trilogía): *Prólogo, La arañita en el espejo, El segador, Doctor Death, de 3 a 5*, Prensa Moderna, <<Colección El teatro Moderno>>, 171, Madrid, 1928.

-----*El Clamor* (Farsa en tres actos, original), Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1928. [En colaboración con Pedro Muñoz Seca. No aparece en las *Obras Completas* de Aguilar.]

-----*Angelita* (Auto sacramental), Biblioteca Nueva, Madrid, 1930.

-----*Cervantes o La casa encantada*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones/Renacimiento, 1931 (en *Obras Completas, II. Teatro II*).

-----*La guerrilla* (Comedia en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros), La Estampa, <<Colección La Farsa>>, 442, Madrid, 1936.

-----*Farsa docente, Fantasía* (Semanario de la invención literaria), 2, Madrid, 18 de marzo de 1945, págs. 7-16.

-----*Judit* (Tragedia moderna), Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1993. Edición de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla. [No aparece en las *Obras Completas* de Aguilar.]

## 2.2. Compilaciones

-----*Azorín. Obras Completas. Teatro*, 2 vols., CIAP/Renacimiento, Buenos Aires, Madrid, 1929 y 1931. [El Tomo I, de 1929, contiene: un <<Prólogo Sintomático>>, *Old Spain!*, *Brandy, mucho brandy* y *Comedia del arte*; y el Tomo II, de 1931, contiene, después de un estudio del teatro de Azorín por Guillermo Díaz-Plaja: *Lo invisible* y *Cervantes o La casa encantada*.]

-----*Obras Completas de Azorín*, editadas por Rafael Caro Raggio, Madrid, 1919-1922. [Aunque como tales *Obras Completas* no figura ningún título teatral, la editorial del cuñado de Baroja siguió publicando textos de nuestro autor, apareciendo más adelante, en 1926 y 1927, *Old Spain!* y *Brandy, mucho brandy*, respectivamente.]

-----*Obras Selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943 (tres ediciones posteriores en 1953, 1962 y 1969). Recogidas y ordenadas por Ángel Cruz Rueda, con una <<Semblanza>> inédita de Azorín.

-----*La farándula*, Librería General, Zaragoza, 1945. Recopilación de artículos teatrales de Azorín realizada por J. García Mercadal.

-----*Escena y sala*, Librería General, Zaragoza, 1947. Recopilación de artículos teatrales de Azorín realizada por J. García Mercadal.

-----*Ante las candilejas*, Librería General, Zaragoza, 1947. Recopilación de artículos teatrales de *Azorín* realizada por J. García Mercadal.

-----*Obras Completas*, 9 vols., Editorial Aguilar, Madrid, 1947-1954. Edición a cargo de Ángel Cruz Rueda<sup>1131</sup>. [De 1947 son los tomos I a III; de 1948, los tomos IV a VIII; de 1954 es sólo el tomo IX. El Tomo I, de 1947, contiene, además de una extensa <<Introducción>>: *La fuerza del amor*. El Tomo IV, de 1948, contiene: un <<Prólogo Sintomático>>; *Old Spain!*, apareciendo después el artículo <<Las acotaciones>>, una nota que precede a la edición de la obra en 1928 por el profesor Fundenburg para los países de habla inglesa; *Brandy, mucho brandy*, con una <<Autocrítica>> que apareció en *ABC* el 17 de marzo de 1927, horas antes del estreno; *Comedia del arte*, con una <<Autocrítica>> publicada en *ABC* el 10 de noviembre de 1947; *Lo invisible*, con un <<Preámbulo>> y un <<Prólogo escénico>>; y *Cervantes o La casa encantada*, con una <<Nota Preliminar>> de Ángel Cruz Rueda. El Tomo V, de 1948, contiene: *Angelita*, precedido de un <<Prólogo>> y seguido de <<Los aficionados>>, artículo aparecido en *La Prensa* de Buenos Aires en 1930; y *La guerrilla*. El Tomo VI, de 1948, contiene *Farsa docente*. Cada tomo viene precedido de comentarios sobre las obras que integran el volumen y otros aspectos.]

-----*Dos comedias de Azorín. Comedia del arte. Old Spain*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1952. Edited by Francisco Ugarte.

-----*Teatro*, Escelicer, Madrid, 1966. [Contiene: *Brandy, mucho brandy*, *Comedia del arte*, *Lo invisible* y *La guerrilla*.]

-----*Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1968. Edición de María Martínez del Portal. [Contiene: *La fuerza del amor*, *Old Spain!*, *Brandy, mucho brandy*, *Comedia del arte*, *Lo invisible*, *Cervantes o La casa encantada* y *Farsa docente*.]

---

<sup>1131</sup> Para E. Inman Fox, los textos de estas *Obras Completas* de Aguilar tienen “los mismos defectos que los de Biblioteca Nueva. Es decir, según los cotejos que hemos podido hacer, las variantes con las primeras ediciones o las de Caro Raggio se deben en su mayoría a lo que parecen claramente errores de linotipista no corregidos en las pruebas, a supresión de texto por descuido o por censura, o a unos pequeños cambios estilísticos que pueden o no pueden ser obra de *Azorín*. En cuanto a los cambios estilísticos (...), la evidencia lleva a pensar -en contra de lo que parecen creer unos críticos- que se deben, no a *Azorín*, sino a Ángel Cruz Rueda, el editor de las *Obras Completas*” (op. cit., [1992], pág. 38). Y añade más adelante que “no hay ninguna evidencia de que *Azorín* se preocupase ya por las ediciones de sus obras a partir de los años 1940 y 1950, cuando tenía más de 70 años; es más bien al contrario” (ibidem, pág. 39). Lo cual explicaría, entre otras razones, el hecho de que a partir de estos años sean otros los que se ocupen principalmente en recopilar sus escritos y publicarlos.

-----*Artículos olvidados de José Martínez Ruiz*, Narcea, Madrid, 1972.

-----*Teatro*, Arte y Literatura, La Habana, 1990. [Contiene: *La fuerza del amor*, *Brandy*, *mucho brandy*, *Lo invisible* y *Angelita*.]

-----*Azorín. Lo invisible. Angelita*, Biblioteca Nueva, <<Colección ¡Arriba el telón!>>, Madrid, 1998. Introducción de César Oliva y Orientaciones para el montaje de José Luis Alonso de Santos.

### 2.3. Otros textos sin referencia bibliográfica

-----<<Prólogo>> de *Azorín*, en Agustín de Figueroa, *El reloj parado*, Editorial Juventud, Barcelona, 1947.



### 3. Bibliografía sobre Azorín

AA.VV.,

-----*Fiesta en Aranjuez en honor de Azorín*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1913 (hay una edición en Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Serie IV, vol. 4, Madrid, 1915).

-----<<Homenaje a Azorín>>, *Cuadernos de Investigaciones Científicas*, 16-17, 1945.

-----*Azorín, 1873-1947. Homenaje de la Hemeroteca Municipal de Madrid*, Hemeroteca Municipal de Madrid, Madrid, 1947.

-----*Revista Nacional de Educación*, 76, Madrid, 1948 (homenaje a *Azorín* del Ayuntamiento de Madrid).

-----*Revista*, 68, Barcelona, 1953 (número dedicado a *Azorín*).

-----*Revista Alcalá*, 50, Madrid, 10 de febrero de 1954 (número extraordinario de homenaje a *Azorín*).

-----*Cinco ensayos sobre Azorín*, Universidad de Granada, Granada, 1955.

-----<<Homenaje a Azorín>> del Instituto de Cultura Hispánica, 18 de marzo de 1958.

-----<<Homenaje a Azorín>>, *Revista de Occidente*, julio de 1963, págs. 68-83.

-----*Azorín*, Prensa Española, Madrid, 1964.

-----*ABC*, 3 de marzo de 1967 (tras la muerte de *Azorín*).

-----*Azorín y los libros*, Instituto Nacional del Libro, Madrid-Barcelona, 1967.

-----*Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. de 1968 (número dedicado a *Azorín*).

-----*La tijera literaria*, Madrid, 1972.

-----*Homenaje Nacional al Maestro Azorín*, Diputación Provincial, Alicante, 1972.

-----*Letras de Deusto*, 6, jul.-dic. de 1973 (homenaje a *Azorín*).

-----*Homenaje. Primer centenario del nacimiento de Azorín*, University of Wyoming, EE. UU., 1973.

-----*Azorín, cien años (1873-1973)*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1974.

-----*Homenaje a Azorín*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1976.

-----Actas de Prewiev College International sobre *Azorín*, Institut Universitaire du Recherche Scientifique, *Cahiers de l'Université*, vol. 8., 1985.

-----*Orbe*, Ateneo Literario de Yecla, Yecla, 1985 (número homenaje a *Azorín*).

-----*José Martínez Ruiz ("Azorín")*. *Actes du Colloque International, Pau, 25-26 avril 1985*, Université de Pau et des Pays de L'Adour, Pau, 1986.

-----*Homenaje a Azorín en Yecla*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Murcia, 1988.

-----*Azorín (Programa para el traslado de los restos de Azorín desde Madrid a Monóvar, junio 1990)*, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, Monóvar, 1990.

-----*Montearabí*, Ateneo Literario de Yecla, Yecla, 1990 (número homenaje a *Azorín*).

-----Catálogo de la Exposición <<*Azorín y Yecla*>>, mayo de 1990, Ateneo Literario de Yecla, Yecla, 1990.

-----Curso Internacional sobre *Azorín*, celebrado por la Universidad de Murcia en Yecla y Murcia entre el 26 y 30 de octubre de 1992.

-----<<*Azorín*>>, VI Curso sobre Madrid y su literatura, organizado por la Sociedad Cervantina, Madrid, marzo de 1996.

ABBOT, James H., *Azorín y Francia*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1973.

A. C., Crítica a *La guerrilla*, *ABC*, 12 de enero de 1936.

AGUADO, E., <<La vida como es en *Azorín*>>, *Gaceta de la Prensa Española*, 15 de marzo de 1967.

ALAS, Leopoldo, <<Palique>>, *Madrid Cómic*, 9 de junio de 1900.

ALFONSO, José, *Azorín. De su vida y de su obra*, Cuadernos de Cultura, Valencia, 1931.

-----*Azorín, íntimo*, La Nave, Madrid, 1950 (reedición en Editorial Cunillera, Madrid, 1973, con prólogo de Amancio y epílogo de Ramón, hermanos de *Azorín*).

-----*Azorín (En torno a su vida y a su obra)*, Editorial Aedos, Barcelona, 1958.

ALONSO, M<sup>a</sup> Rosa, <<Al margen de las últimas obras de *Azorín*>>, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 8, 1943, págs. 211-216.

ANDRÉS, Ángel A., <<El teatro de Unamuno y *Azorín*>>, *Neusprachliche Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis*, 23, 1970, págs. 231-232.

ANÓNIMO,

-----<<Informaciones y noticias teatrales. Un drama de *Azorín*>>, *ABC*, 16 de diciembre de 1925.

-----Crítica a *Brandy, mucho brandy*, *ABC*, 18 de marzo de 1927.

-----<<Protesta y contraprotesta. Otro estreno de *Azorín*>>, *El Sol*, 29 de abril de 1927.

-----<<*Azorín* y la doctrina del superrealismo en el teatro>>, *Revista de las Españas*, IV, 1927.

-----<<The plays of *Azorín*>>, *Times* (Suplemento literario), Londres, 1 de mayo de 1930.

-----<<De Unamuno a *Azorín*: dos cartas y un poema>>, *El País*, 4 de enero de 1981.

ARAGONÉS, Juan Emilio, <<El teatro de *Azorín*>>, *Alcalá*, 50, 10 de febrero de 1954, pág. 16.

ARMIÑÁN, Luis de, <<Homenaje a *Azorín* en el Teatro María Guerrero, con la representación de su trilogía *Lo invisible*>>, *ABC*, 23 de febrero de 1954.

AYALA, Francisco, *El escritor y su imagen: Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975.

AYALA, José Antonio, <<*Azorín* y Juan de La Cierva (Historia de unas elecciones)>>, *Murgetana*, 59, 1980, págs. 5-81.

AYLLÓN, Cándido, <<Experiments in the Theater of Unamuno, Valle-Inclán and *Azorín*>>, *Hispania*, 46, 1963, págs. 49-56.

AZNAR, Blas, *Personalidad biológica de Azorín*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1973.

-----*En torno a la vida y a la obra de Azorín*, Editorial Aedos, Barcelona, 1958.

BAEZA, Ricardo, <<Azorín y la generación del 98>>, *El Sol*, 30 de agosto y 4, 10, 12 de septiembre de 1926.

BAQUERO GOYANES, M., <<Elementos rítmicos en la prosa de Azorín>>, en *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, 1956, págs. 253-284.

-----<<Azorín y Miró>>, *Anales de la Universidad de Murcia*, XV, 1956-1957, págs. 9-63.

-----<<Los cuentos de Azorín>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. de 1968, págs. 355-374.

BARJA, César, <<Azorín>>, en *Libros y autores contemporáneos*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1935.

BAROJA, Pío, <<El alma castellana>>, *El Globo*, 15 de junio de 1900.

BAROJA, Ricardo, <<José Martínez Ruiz (Azorín)>>, en *Gente del noventa y ocho*, Barcelona, 1952, págs. 58-62.

BERNAL MUÑOZ, J. L., <<El amor a Gaia>>, *Boletín Informativo de la Casa-Museo Azorín*, junio de 1996, págs. 10-11.

BRION, Marcel, <<Le théâtre d'Azorín>>, *Nouvelles Littéraires*, 23 de febrero de 1929.

CALERO HERVÁS, José, <<Literatura-vida en *Azorín*>>, *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, Murcia, 1974, págs. 17-30.

CALVO, L., <<*Azorín* está escribiendo una tragedia para Margarita Xirgu>>, *La Voz de Guipúzcoa*, 16 de diciembre de 1925.

-----<<Presentación del grupo teatral del “Caracol”>>, *ABC*, 25 de noviembre de 1928 (crítica a *Lo invisible*).

CAMÓN AZNAR, José, <<El espacio en la estética de *Azorín*>>, *ABC*, 8 de febrero de 1947.

CAMPOS, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid, 1964.

CANO, José Luis, <<Rubén visto por *Azorín*>>, en *Espanoles de dos siglos*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974, págs. 101-110.

-----<<*Azorín* y la poesía>>, en *Espanoles de dos siglos*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974, págs. 153-158.

-----<<*Azorín* en *Vida Nueva*>>, en *Espanoles de dos siglos*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974, págs. 159-175.

CANOA GALIANA, Joaquina, *Teatro: textos comentados, Angelita de Azorín*, Universidad de Oviedo, 1987.

CANSINOS-ASSÉNS, R., <<Martínez Ruiz (*Azorín*)>>, en *La nueva literatura*, I, Los Hermes, Madrid, 1925, 2ª edición, págs. 87-107.

CAPDEVIELLE HERRERO, Ernesto, *Teatro poético contemporáneo: temas y lenguajes de la obra dramática de Azorín y Pedro Salinas*, 2 vols., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, septiembre de 1993. [Tesis doctoral inédita.]

-----<<El tema del dinero en la obra dramática de Azorín>>, *Anales Azorinianos*, 4, 1993, págs. 405-414.

-----*Ortiz (1904): una obra dramática de Azorín*, <<Azorín (1904-1924)>>, Universidad de Murcia, 1996.

-----<<Un esquema de Azorín (1927)>>, *Boletín Informativo de la Casa-Museo Azorín*, diciembre de 1995, págs. 14-15.

CARO BAROJA, J., <<Azorín, en el aniversario de su muerte>>, *Revista de Occidente*, 59, febrero de 1968, págs. 138-153.

CARPINTERO, H., <<Retrato de Azorín>>, en *Azorín. Homenaje al maestro en su XC aniversario*, Prensa Española, Madrid, 1964.

CIFARELLI, A., <<Azorín e il surrealismo in terra di Spagna>>, *Letterature Moderne*, VII, 1957, págs. 751-754.

CIFO GONZÁLEZ, Manuel, <<*Cervantes o La casa encantada*>>, *Anales Azorinianos*, 3, 1986, págs. 17-24.

CLAVERÍA, Carlos, <<Sobre el tema del tiempo en Azorín>>, en *Cinco estudios de literatura española moderna*, C.S.I.C., Salamanca, 1945, págs. 47-67.

CONSIGLIO, C., <<*Lo invisible: la gran obra teatral de Azorín*>>, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 16-17, 1945, págs. 389-393.

CRITILE (Victor Bouiller), <<Le théâtre de Azorín>>, *Mercure de France*, 15 de julio de 1929, págs. 425-431.

CRUZ, Santiago de la, <<Entrevista con Azorín>>, *Pregón Literario*, Madrid, 1947.

CRUZ RUEDA, Ángel, <<Sobre la fiesta de Aranjuez en honor de *Azorín*>>, *Hoy* de Madrid, noviembre de 1913.

-----<<Nuevas obras>>, Apéndice 1º en Werner Mulertt, *Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930, págs. 217-240.

-----<<El teatro de *Azorín*>>, Apéndice 2º en Werner Mulertt, *Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930, págs. 241-293.

-----<<Significación de *Azorín* en la Literatura contemporánea>>, Apéndice 3º en Werner Mulertt, *Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930, págs. 294-334.

-----<<*Azorín*, prosista>>, *Cuadernos de literatura contemporánea*, 16-17, 1945, págs. 331-356.

-----<<Publicaciones de *Azorín*. Trabajos de *Azorín* en diversos libros ajenos y opiniones o artículos como prólogos>>, *Bibliografía Hispánica*, 11, noviembre de 1944.

-----*Mujeres de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1953.

CHABÁS, Juan, <<Ante el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia *Ifach*, de *Azorín*>>, *Luz*, 6 de abril de 1933.

CHARLEBOIS, Lucile C., <<*Azorín* ante el teatro de su época>>, *Anales de Literatura Contemporánea*, 9, 1984, págs. 49-58.

-----<<Una visión sintética del teatro de *Azorín*>>, *Segismundo*, 37-38, 1983, págs. 159-181.

D'AMBROSIO SERVODIDIO, M., *Azorín, escritor de cuentos*, Las Americas Publishing Company, Madrid, 1971.

DARANAS, Mariano, <<*Azorín* y Benavente>>, *ABC*, 30 de mayo de 1945.

DARÍO, Rubén, <<La mentalidad española. *Azorín*>>, *El Figaro*, La Habana, 1 de octubre de 1905.

DENDLE, Brian J., <<Azorín y *El Clamor*: una entrevista de 1928>>, *Anales Azorinianos*, 4, 1993, págs. 415-423.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, <<El teatro de Azorín>>, en *Azorín. Obras Completas*, II, *Teatro*, II, CIAP/Renacimiento, Madrid, 1931, págs. 7-46, reproducido en *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Editorial Juventud, Barcelona, 1936, págs. 25-67 (edición por la que citamos).

-----<<El teatro de Azorín>>, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 16-17, 1945.

-----*Azorín y los libros*, Instituto Nacional de Libro Español, Madrid, 1967.

-----*En torno a Azorín*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup>, <<Azorín y el teatro>>, *Informaciones*, Suplemento Semanal, 19 y 26 de julio de 1973, págs. 3 y 5 respectivamente.

-----  
DÍEZ-CANEDO, Enrique, <<Azorín y la política>>, *Revista de Occidente*, noviembre de 1923.

-----Crítica a *Old Spain!*, *El Sol*, 4 de noviembre de 1926.

-----Crítica a *Brandy, mucho brandy*, *El Sol*, 18 de marzo de 1927.

-----Crítica a *El Clamor*, *El Sol*, 3 de mayo de 1928.

-----<<Azorín, antiguo y nuevo: Superrealismo azoriniano>>, *El Sol*, 5 de marzo de 1930.

DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio, <<Azorín y el teatro español del último tercio del siglo XIX>>, *Anales Azorinianos*, I, 1983-1984, págs. 116-129.

-----<<Superrealismo y teatro en Azorín: *Old Spain!*>>, *Actes du Colloque International José Martínez Ruiz, <<Azorín>>*, Université de Pau, Pau, 1985, págs. 171-187.

-----<<Azorín, crítico de teatro>>, en AA.VV., *Azorín*, Monóvar, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1990, págs. 59-62.

-----*Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1991.



-----<<Dos artículos sobre G. Baty en el arranque teatral de *Azorín*>>, en prensa en las *Actas* del Coloquio Internacional <<*Azorín* y Francia>>, Pau, abril de 1992.

-----<<La aventura teatral de *Azorín*>>, en *Curso Internacional sobre Azorín*, Universidad de Murcia, 26-30 de octubre de 1992.

-----<<Algunas unidades dramáticas de *Cervantes o La casa encantada*>>, *Ínsula*, 556, abril de 1993, págs. 23-25.

-----<<Cine y teatro superrealista en *Azorín*>>, *Anales Azorinianos*, 4, 1993, págs. 425-437.

DOMÉNECH, Ricardo, <<*Azorín*, dramaturgo>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. de 1968, págs. 390-405.

ELIZALDE, Ignacio, <<*Azorín*, Maeztu y el estreno de *Electra*, de Pérez Galdós>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 291, 1974, págs. 582-589.

ENGUIDANOS, Miguel, <<*Azorín* en busca del tiempo divinal>>, *Papeles de Sor Armadans*, XIV, 1959, págs. 13-32.

ESLA, C. de, <<La tristeza de *Azorín*>>, *Correo de Asturias* de Buenos Aires, 19 de julio de 1943.

ESPINA, Antonio, Crítica a *Old Spain!*, *El Sol*, 18 de septiembre de 1926.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José M<sup>a</sup>, <<Reflexiones sobre el hecho teatral en *Azorín*>>, *Anales Azorinianos*, 3, 1986, págs. 25-41.

FERNÁNDEZ POMBO, A., *Maestro Azorín*, Editorial Doncel, Madrid, 1973.

FERRÁNDIZ CASARES, José, <<*Angelita*>>, en AA.VV., *Homenaje a Azorín*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1976, págs. 81-85.

FERRERES, Rafael, *Valencia en Azorín*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1968.

FLORIDOR, Crítica a *Old Spain!*, *ABC*, 4 de noviembre de 1926.

-----Crítica a *Comedia del arte*, *ABC*, 26 de noviembre de 1927.

FOX, E. Inman, *Azorín as a Literary Critic*, Hispanic Institute, New York, 1962.

-----<<Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz (*Azorín*) 1894-1904>>, *Revista de Literatura*, 55-56, julio-diciembre de 1965, págs. 231-244.

-----<<José Martínez Ruiz (Estudio sobre el anarquismo del futuro *Azorín*)>>, en *Ideología y política en las Letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, págs. 44-63.

-----<<*Electra*, de Pérez Galdós (Historia, literatura y la polémica entre Martínez Ruiz y Maeztu)>>, en *Ideología y política en las Letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, págs. 65-93.

-----<<*Azorín* y la coherencia (Ideología política y crítica literaria)>>, en *Ideología y política en las Letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, págs. 95-120.

-----<<Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de *Azorín*)>>, en *Ideología y política en las Letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, págs. 121-155.

-----<<La campaña teatral de *Azorín* (Experimentalismo, Evreinoff e *Ifach*)>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. 1968, págs. 375-389.

-----Edición de *Azorín*, *La voluntad*, Castalia, Madrid, 1987, 5ª edición.

-----Edición de *Azorín*, *Antonio Azorín*, Labor, Barcelona, 1970.

-----<<*Azorín* y la evolución literaria>>, en *La crisis intelectual del 98, Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, 1976.

FRANCO, Dolores, <<*Azorín*>>, en <<Diccionario de Literatura Española>>, *Revista de Occidente*, Madrid, 1972, 4ª edición.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, <<La polémica colaboración de *Azorín* y Muñoz Seca: *El Clamor*>>, *Studia Zamorensia Philologica*, VII, 1986, págs. 355-360.

GARCÍA BARQUERO, Juan Antonio, <<José Martínez Ruiz a través del teatro de Azorín>>, en AA.VV., *Azorín, cien años (1873-1973)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1974, págs. 62-77.

GARCÍA LORENZO, Luciano, <<El teatro intelectual de Azorín>>, en *El teatro español hoy*, Planeta, Barcelona, 1975, págs. 53-58.

GARCÍA MERCADAL, José, <<Introducción>> a Azorín, *La farándula*, Librería General, Zaragoza, 1945.

-----<<Introducción>> a Azorín, *Escena y sala*, Librería General, Zaragoza, 1947.

-----*Azorín. Biografía ilustrada*, Destino, Barcelona, 1967.

GARCÍA-POSADA, M., <<El retorno de Azorín>>, *El País*, 10 de febrero de 1996.

-----<<Azorín>>, *El País*, 1 de marzo de 1997.

GIL, Ildefonso-Manuel, *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1975.

GIMÉNEZ CABALLERO, E., <<Azorín, Una hora de España>>, *Revista de Occidente*, noviembre de 1924, págs. 295-299.

GLAZE, Linda S., <<Azorín and Film: Another View of Azorín's Surrealist Theater>>, *RE, Artes Teatrales*, XI, 2, 1985, págs. 11-19.

GÓMEZ APARICIO, P., <<Azorín, periodista>>, *Gaceta de la Prensa Española*, 189, 15 de marzo de 1967.

GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, <<Azorín, cuentista>>, *El Sol*, 20 de julio de 1929.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., <<Azorín en la librería>>, *El Sol*, 20 de junio de 1930.

-----*Azorín*, Losada, Buenos Aires, 1942.

GÓMEZ GARCÍA, Carlos, <<El teatro en *Azorín*. Genial teórico y mediocre autor>>, *Información*, 4 de abril de 1973.

GÓMEZ HIDALGO, F., *¿Cómo y cuándo ganó usted la primera peseta?*, Librería Renacimiento, Madrid, 1922.

GÓMEZ SANTOS, Marino, *Azorín*, Cliper, Barcelona, 1958.

GONZÁLEZ, M. P., <<A propósito del último libro de *Azorín*>>, *Modern Language Journal*, X, 1925-26, págs. 299-305.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., <<El primitivismo de *Azorín*>>, *Revista de Occidente*, julio de 1969, págs. 59-103.

GONZÁLEZ RUANO, C., *Azorín, Baroja (Nuevas estéticas, anotaciones sentimentales, caprichos y horizontes de pirueta)*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1923.

-----*Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Noguer, Barcelona, 1951.

GRANELL, M., *Estética de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949.

GRANJEL, Luis S., *Retrato de Azorín*, Guadarrama, Madrid, 1958.

-----<<Baroja, *Azorín* y Maeztu en las páginas del Pueblo Vasco>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 109, enero de 1959, págs. 5-17.

-----<<Médicos y enfermos en las obras de *Azorín*>>, en *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, 1960, págs. 315-333.

GRAU, J., <<*Azorín*>>, *Argentina Libre* de Buenos Aires, 9 de mayo de 1940.

HOYOS, Antonio de, *Yecla en Azorín*, Patronato de Cultura de la Excma. Diputación, Murcia, Murcia, 1954.

HORNO LIRIA, L., *Aragón y Azorín*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1958.

JAÉN, R., <<Pío Baroja y *Azorín*, dos modernos escritores españoles>>, *La Lectura*, XVII, I, 1917, págs. 419-428.

KATTAN, Olga, <<*La guerrilla* de *Azorín*: hacia una interpretación>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. 1968, págs. 406-412.

KRAUSE, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955.

LAFUENTE, Enrique, <<*Azorín* en el teatro>>, *La Gaceta Literaria*, 1 de enero de 1927, pág. 4.

LAÍN ENTRALGO, P., <<*Azorín*: el mismo, pero de otro modo>>, *Revista de Occidente*, 133, abril de 1974.

LAJOHN, L. A., *Azorín and the Spanish Stage*, Hispanic Institute, New York, 1961.

-----<<El surrealismo en el teatro de *Azorín*>>, en V. García de la Concha, ed., *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 352-358.

LANDEIRA, Ricardo, <<Retorno al elemento temporal en el teatro de *Azorín*>>, *Anales Azorinianos*, 4, 1993, págs. 439-446.

LÁZARO CARRETER, Fernando, Crítica a la edición de *Castilla* de *Azorín*, por E. Inman Fox, *ABC*, 3 de julio de 1992.

LIVINGSTONE, L., *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970.

LÓPEZ PRUDENCIO, J., <<Notas de lector. *Angelita*, por Azorín>>, *ABC*, 13 de agosto de 1930.

LORENZO, Pedro de, *Azorín visto por sí mismo*, Instituto de España, Madrid, 1982.

LOTT, Robert E., <<Azorín's Experimental Period and Surrealism>>, *PMLA*, 79, 1964, págs. 305-320.

LUCENÓ, Tomás, Crónica de sociedad, *Blanco y Negro*, 15 de diciembre de 1929.

MAESTRE PAYÁ, R., <<Humanización y deshumanización en el teatro de Azorín>>, *Anales Azorinianos*, 4, 1993, págs. 447-458.

MAEZTU, Ramiro de, <<"Electra" y Martínez Ruiz>>, *Madrid Cómic*, 16 de febrero de 1904.

MAINER, José Carlos, <<José Martínez Ruiz, "Azorín">>, en *Historia y crítica de la literatura española. VI. Modernismo y 98*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, págs. 373-379.

MANSO, Christian, <<Recepción del surrealismo en Azorín hasta *Brandy, mucho brandy*>>, *Litoral*, 174-176, 1987, págs. 208-222.

-----<<Controverses autour de *El Clamor*, pièce de Azorín et de Muñoz Seca (1928)>>, *Cahiers de l'Université de Pau*, 20, 1989, págs. 241-259.

-----<<José Martínez Ruiz, *Azorín*, de cara a Cervantes>>, *Bulletin Hispanique*, 96, 2, 1994, págs. 521-528.

MARAVALL, J. A., <<Azorín. Idea y sentido de la microhistoria>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, oct.-nov. de 1968, págs. 28-77.

MARCO MERENCIANO, F., *Fronteras de la locura (Tres personajes de Azorín vistos por un psiquiatra)*, Valencia, 1947.

MARÍAS, Julián, <<Literatura y vida en Azorín>>, *Boletín de la Real Academia Española*, 53, 1973, págs. 461-468.

-----<<La generosidad de Azorín>>, *ABC*, 19 de abril de 1996.

-----<<¿Quién lleva dentro a Azorín?>>, *ABC*, 6 de marzo de 1997.

MARTÍNEZ-MENA, Miguel, <<El teatro de Azorín>>, *Anales Azorinianos*, 2, 1985, págs. 105-112.

MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., <<Azorín nos dice... El teatro y la crítica>>, *Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926.

MARTÍNEZ DEL PORTAL, M<sup>a</sup>, edición de *Azorín. Teatro*, Bruguera, Barcelona, 1969.

MATEU LLOPIES, F., *Baroja y Azorín*, Seix y Barral, Barcelona, 1945.

MENESES, E., <<Valle-Inclán y Azorín>>, *La Prensa* de Buenos Aires, 17 de julio de 1938.

MEREGALLI, F., *Azorín*, Milano, 1948.

MESA, Enrique de, Crítica a *Comedia del arte*, en *Apostillas a la escena*, CIAP/Renacimiento, Madrid, 1929, págs. 168-172.

MILAZZO, E., *Azorín. José Martínez Ruiz. Studio crítico*, Roma, 1961.

MIQUIS, Alejandro, <<Demasiado dramaturgo>>, *La Esfera*, 20 de noviembre de 1926.

MONLEÓN, José, <<Azorín, curiosidad intelectual e ideología>>, en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975, págs. 203-245.

MONTERO ALONSO, J., <<Azorín comediógrafo: recuerdos de un espectador>>, conferencia pronunciada en el VI Curso de Madrid y su Literatura, organizado por la Sociedad Cervantina, Madrid, marzo de 1996.

MONTES HUIDOBRO, Matías, <<Comedia del arte resucitada>>, *Primer Acto*, 161, págs. 4-12.

MONTORO, Antonio, *¿Cómo es Azorín?*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1953.

MORI, Arturo, Crítica a *Old Spain!*, *La Esfera*, 16 de octubre de 1926.

MULERTT, Werner, *Azorín (José Martínez Ruiz)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930.

NANCINI GIANCARLO, Guido, <<Azorín. Figure del teatro spagnolo contemporáneo>>, *Lucca*, 1950, págs. 85-91.

NAVAS PAGÁN, Ángel, <<El teatro de Azorín>>, *República de las Letras*, 8, octubre de 1983, pág. 30.

NEWBERRY, Wilma, <<Pirandello and Azorín>>, *Italica* (Madison, EE.UU.), 44, 1967, págs. 41-60.

NIETO, Marta, <<“Old Spain”, el teatro más divertido de Azorín>>, *El País*, 21 de mayo de 1994.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, <<Crónica de un estreno: *Lo invisible* (1928), de Azorín>>, *Anales de Literatura Española*, 9, 1993, págs. 103-113.



NORA, E. de, <<El arte descriptivo de *Azorín*>>, en *La novela española contemporánea (1898-1927)*, I, Madrid, 1958, págs. 231-260.

OBREGÓN, Luis, <<El teatro de *Azorín*>>, *La Gaceta Literaria*, 77, 1 de marzo de 1930, pág. 12.

OLIVA, César, *Monólogo de la Enferma, de Lo invisible de Azorín*, en Alberto Miralles (recopilador), <<23 monólogos para ejercicios>>, La Avispa, Madrid, 1984, págs. 89-94.

-----*Azorín. Lo invisible. Angelita*, Biblioteca Nueva, <<Colección ¡Arriba el telón!>>, Madrid, 1998. Introducción de César Oliva y Orientaciones para el montaje por J. L. Alonso de Santos.

-----*Azorín y la imposible renovación de la escena española*, Fundación RESAD, Madrid, 1998 (en prensa).

ORTEGA Y GASSET, J., <<*Azorín*: primores de lo vulgar>>, en *El espectador*, II, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, págs. 49-98.

PACO, Mariano de, <<Cuatro cuentos de *Bohemia* y el teatro de *Azorín*>>, *Anales Azorinianos*, 1, 1983, págs. 154-160.

-----<<*La fuerza del amor*, primera obra dramática de José Martínez Ruiz>>, *Orbe*, Ateneo Literario de Yecla, Yecla, 1985 (sin paginar).

-----<<El primer teatro de *Azorín*: *La fuerza del amor*>>, en *Homenaje a Azorín en Yecla*, CAM, Murcia, 1988, págs. 111-123.

-----<<Abolir el tiempo: *Angelita*, auto sacramental>>, *Montearabí*, 8-9, 1990, págs. 57-65.

-----<<*Azorín* y el auto sacramental>>, *Ínsula*, 556, abril de 1993, págs. 20-22.

PANERO, Martín, *En torno a la vida y obra de Azorín*, Editorial Anales, Santiago de Chile, 1967.

PASQUARIELLO, Anthony M., <<The Dramatic Formula of Azorín>>, *Symposium*, XIII, 1959, págs. 186-194.

PASTOR Y MENDIVIL, R., <<Crítica>> a *Old Spain!*, *Blanco y Negro*, 14 de noviembre de 1926.

PEMÁN, José M<sup>a</sup>, <<Homenaje a Azorín>>, *Teatro*, 10, ene.-feb.-mar. de 1954, págs. 37-38.

-----<<Azorín>>, *ABC*, 3 de marzo de 1967.

PÉREZ DE AYALA, R., <<Azorín>>, *Europa*, 1910 (bajo el seudónimo de *Plotino Cuevas*).

-----*Ante Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964.

PÉREZ DE LA DEHESA, R., <<Azorín y Pi y Margall: olvidados escritos de Azorín a *La Federación* de Alicante, 1897-1900>>, *Revista de Occidente*, septiembre de 1969, págs. 353-362.

PÉREZ LÓPEZ, Manuel, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, 1974.

PÉREZ MINIK, D., <<La herencia aprovechable>>, en *Teatro europeo contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1961.

PILLEMENT, G., <<Le théâtre d'Azorín>>, *Vient de Paraître*, París, marzo de 1929.

PIÑERA, Humberto, *Novela y ensayo en Azorín*, Impresa Gesa, Madrid, 1973.

RAMONET, Teresa, <<Azorín: sentimiento del tiempo y emoción ante el paisaje>>, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 9, 1973, págs. 113-120.

RAMOS, Vicente, <<Sobre una desconocida comedia de *Azorín* y texto de su prólogo>>, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 1, 1969, págs. 11-18.

RAND, Marguerite C., *Castilla en Azorín*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.

-----<<Más notas sobre *Azorín* y el tiempo>>, *Hispania*, 49, 1966, págs. 23-30.

REVERT CORTÉS, Antonio, *El teatro en Azorín* (conferencia), Imprenta La Victoria, Alcoy, 1968.

REYES, A., <<Apuntes sobre *Azorín*>>, *Los dos caminos*, 1923, págs. 9-40.

RICO VERDÚ, José, *Un Azorín desconocido. Estudio psicológico de su obra*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1973.

RÍO, José del, <<Plagio de *Azorín*>>, *La Atalaya*, 30 de abril de 1927.

RIOPÉREZ Y MILÁ, S., <<El problema de la muerte en la obra de *Azorín*>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 113, mayo de 1959.

-----<<Comienzos literarios de *Azorín* en Madrid>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 138, junio de 1961.

-----<<*Azorín*, sensibilidad y ternura>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 155, noviembre de 1962.

ROBLES, Mireya, <<*Azorín*, crítico y criticado>>, *Cuadernos Americanos*, 197, 1974, págs. 245-253.

RODRÍGUEZ DE LEÓN, A., Crítica a *Comedia del arte*, *El Sol*, 26 de noviembre de 1927.

ROMERO MENDOZA, P., *Azorín (Ensayo de crítica literaria)*, C.I.A.P., Madrid, 1933.

RUIZ RAMÓN, Francisco, <<Azorín y su teatro sin drama>>, en *Historia del teatro español. Siglo XX*, vol. 2, Cátedra, Madrid, 1981, 5ª edición, págs. 161-169.

SABATER, Gaspar, *Azorín o la plasticidad*, Editorial Juventud, Barcelona, 1944.

SÁNCHEZ CASTAÑER, Francisco, <<El teatro de Azorín>>, Conferencia en el Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, junio de 1953.

SÁNCHEZ OCAÑA, Javier, <<Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en esta y en la próxima temporada>>, *Heraldo de Madrid*, 21 de abril de 1927.

SÁENZ PRATS, María T., *Ediciones de las obras del Excmo. Sr. D. José Martínez Ruiz (Azorín)*, Madrid, 1955.

SEBASTIÁN DE ERICE, G., <<Un cineasta olvidado: Azorín>>, *Film Ideal*, 1 de enero de 1965, págs. 22-24.

SEQUEROS, A., *España y Azorín*, Edijar, Alicante, 1967.

SERNA, José S., *Vida y fantasía de Azorín*, Editorial Tip. Antonio González, Albacete, 1965.

SERNA Y RÉPIDE, Víctor de la, <<Homenaje del Teatro de Cámara a Azorín>>, *El Alcázar*, 23 de febrero de 1954.

SERRANO, Virtudes, <<Teatralidad de *Lo invisible*>>, *Ínsula*, 556, abril de 1993, págs. 22-23.

SERRANO PONCELA, S., <<Eros y tres misóginos (Unamuno, Baroja y *Azorín*)>>, en *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, 1959, págs. 139-167.

SORDO, Enrique, <<El teatro de *Azorín*>>, *Revista*, 68, 30 de julio de 1953, pág. 13.

STARKIE, W., <<Los ochenta años de *Azorín*>>, *Clavileño*, 22, jul.-ag. de 1953.

STIMSON, Frederick S., <<*Lo invisible: Azorín's Debt to Maeterlinck*>>, *Hispanic Review*, XXVI, enero de 1958, págs. 64-70.

TORRENTE BALLESTER, G., <<*Lo invisible*>>, en *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968, 2ª edición, págs. 480-489.

TORRES MURILLO, J.L., <<*Azorín, periodista*>>, *Gaceta de la Prensa Española*, 113, nov.-dic. de 1957.

TRIVELIN, <<Una hora de ensayo. Con *Azorín*, en el Fuencarral>>, *ABC*, 10 de noviembre de 1927.

TUDELA, Mariano, *Azorín*, EPESA, Madrid, 1969.

TUSELL GÓMEZ, X., y GARCÍA QUEIPO DE LLANO, G., <<Cartas inéditas de *Azorín* a Juan de la Cierva>>, *Revista de Occidente*, 98, mayo de 1971.

ULLÁN, José-Miguel, <<Almuerzo con *Azorín*>>, *El País*, 14 de julio de 1995.

UMBRAL, F., <<*Azorín, el chufero valenciano*>>, en *Las palabras de la tribu*, Planeta, Barcelona, 1994, págs. 41-46.

VALBUENA PRAT, Ángel, <<El teatro de *Azorín*>>, en *Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona, 1956, págs. 596-599.

VALVERDE, José M<sup>a</sup>, *Azorín*, Planeta, Barcelona, 1971.

VARGAS LLOSA, Mario, <<El miniaturista>>, *El País*, 8 de marzo de 1992.

-----<<Una visita a *Azorín*>>, *El País*, 12 de julio de 1993.

-----<<Las discretas ficciones de *Azorín*>>, Discurso leído el 15 de enero de 1996 en la Real Academia Española en su recepción pública, Madrid, 1996.

VILANOVA, Mercedes, *La conformidad con el destino en Azorín*, Ariel, Barcelona, 1971.

VILLARONGA, Luis, *Azorín. Su obra. Su espíritu*, Espasa-Calpe, Madrid, 1931.

VILLEGAS, Juan, *Azorín, autor teatral*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1968.

ZAMORA VICENTE, A., <<Lengua y espíritu en un texto de *Azorín*>>, en *Lengua, literatura, intimidad*, Taurus, Madrid, 1966, págs. 125-171.

ZAMORA VICENTE, A., y BELTRÁN DE HEREDIA, P., *Azorín en su inmortalidad*, Taurus, Madrid, 1973.

#### 4. Bibliografía general

AA.VV.,

-----*Arbor*, 36, diciembre de 1946 (número extraordinario conmemorativo del 98).

-----*Cuadernos Hispanoamericanos* (número dedicado a Ramiro de Maeztu), XII, 33-34, 1952.

-----*Pensamiento y Letras en la España del siglo XX*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1966.

-----*El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila, Caracas, 1969.

-----*Historia de la literatura española (siglos XIX y XX)*, Guadiana, Madrid, 1974 (coordinado por J. M<sup>a</sup> Díez Borque).

-----*Teatro español actual*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1977 (coordinado por Andrés Amorós).

-----*El teatro*, Noguer, Barcelona, 1977.

-----*Semiología de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

-----*Historia y crítica de la Literatura española, VI. Modernismo y 98*, Editorial Crítica Grijalbo, Barcelona, 1980.

-----*El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982 (edición y selección de textos a cargo de V. García de la Concha).

-----*La España de los caciques. Del sexenio democrático a la crisis de 1917*, tomo 10, Historia 16, Madrid, junio de 1982.

-----*Litoral*, 174-176, 1987 (dedicados al Surrealismo).

-----*Primer Acto*, separata del núm. 225, Madrid, septiembre de 1988 (debate sobre <<Vanguardia teatral>>).

-----*El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, coordinación y edición por Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches, Tabapress/CSIC/Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992.

-----*Historia de los teatros nacionales, 1939-1962*, 2 vols., Centro Nacional de Documentación Teatral del I.N.A.E.M. (M.E.C.), Madrid, 1993 y 1995.

ABELLÁN, J. L., *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*, Barcelona, 1975.

ADAMOV, Arthur, <<El teatro en mi opinión, hoy y ayer>>, *Primer Acto*, 33, abril de 1962, págs. 19-20.

ADORNO, T. et al., *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila, Caracas, 1969.

AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la literatura*, Editorial Gredos, Madrid, 1982, 5ª reimpresión.

AGUILERA SASTRE, J., <<Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)>>, *Cuadernos de El Público*, 42, 1989, págs. 21-25.

-----<<El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República>>, en Dru Dougherty y Mª F. Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress/CSIC/Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992, págs. 175-187.

-----<<Antecedentes republicanos de los teatros nacionales>>, en *Historia de los teatros nacionales, 1939-1962*, vol. I, Centro de Documentación Teatral del I.N.A.E.M. (M.E.C.), Madrid, 1993, págs. 1-39.

ALCALÁ GALIANO, A., *El teatro de D'Annunzio*, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1907.

-----<<La decadencia del arte dramático>>, en *Impresiones de arte*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1910, págs. 3-60.

ALEIXANDRE, V., *Los encuentros*, Guadarrama, Madrid, 1958.

ALFONSO SÁNCHEZ, J. M., <<Anotaciones sobre el sueño>>, *El Urogallo*, 10 a 12, 1974.

ALMAGRO SAN MARTÍN, M., *Biografía del 1900*, Madrid, 1944, 2ª edición.



ALVAREZ FERNÁNDEZ, P., <<Galdós, los del 98 y nosotros>>, *Punta Europa*, 23-24, nov.-dic. de 1957, págs. 81-91.

AMORÓS, Andrés, <<Aubrun y el teatro español>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 198, junio de 1966, págs. 615-620.

-----<<La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena>>, *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 177, Madrid, febrero de 1988.

-----*Luces de candilejas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

-----<<Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress/CSIC/Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992, págs. 19-22.

ANDERSON, Andrew A., <<Bewitched, Bothered and Bewildered: Spanish Dramatists and Surrealism, 1924-1936>>, en C. Brian Morris, ed., *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991, págs. 240-281.

-----<<Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés, 1924-1936>>, *Ínsula*, 515, noviembre de 1989, págs. 23-25.

ANÓNIMO,

-----<<1928. ¿Qué preparan nuestros escritores?>>, *La Gaceta Literaria*, 1 de febrero de 1928.

ARAQUISTÁIN, L., *La batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930.

-----*El pensamiento español contemporáneo*, Buenos Aires, 1962.

ARAGONÉS, J. E., *Teatro español de posguerra*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981.

ARBÓ, S. J., *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, 1963.

ARIAS DE COSSÍO, Ana M<sup>a</sup>, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991.

ARISTO, <<¿Qué es el superrealismo?>>, *La Gaceta Literaria*, V, 1927.

ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Pocket Edhasa, Madrid, 1978.

ASZYK, Urszula, *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Varsovia, 1995.

AUB, Max, *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, edición de J. Pérez Bazo, Archivo Biblioteca <<Max Aub>>, Segorbe (Castellón), 1993 (sobre la 1<sup>a</sup> edición de Madrid, 1956).

-----<<Prólogo acerca del teatro español de los años '20 de este siglo>>, *La Torre*, Puerto Rico, sept.-dic. de 1965, págs. 109-129.

AUBRUN, Ch., *Histoire du théâtre espagnol*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

AYUSO, José Paulino, <<El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis freudiano>>, en M<sup>a</sup> Francisca Vilces de Frutos y Dru Dougherty (coordinación y edición), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 19-20, Madrid, diciembre de 1996, págs. 69-85.

AZAÑA, M., <<¡Todavía el 98!>>, en *Plumas y palabras*, Madrid, 1930.

AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, editado por Cop d'Idees/Taller d'investigacions valleinclanianes, Barcelona, 1992.

BALBOA ECHEVARRÍA, M., *Lorca: el espacio de la representación. Reflexiones sobre Surrealismo y Teatro*, Editorial Del Mall, Barcelona, 1986.

BARJA, César, *Libros y autores contemporáneos*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1935.

BAROJA, Pío, *Juventud, egolatría*, Caro Raggio, Madrid, 1917.

-----*El escritor según él y según los críticos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1944.

-----*Final del siglo XIX y principios del XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1945.

-----*Galería de tipos de la época*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1947.

-----Discurso en el homenaje de la Hemeroteca Municipal de Madrid a *Azorín*, el 29 de diciembre de 1947.

BAROJA, Ricardo, *Gente del noventa y ocho*, Editorial Juventud, Barcelona, 1952.

BARTHES, Roland, <<Le théâtre de Baudelaire>>, en *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, págs. 41-47.

BASALISCO, L., *Due Studi sull'auto degli anni trenta*, Libreria Universitaria Editrice, Verona, 1983.

BATY, G., y CHAVENCE, R., *El arte teatral*, F.C.E., México, 1951.

BÉHAR, Henri, *Sobre teatro dadá y surrealista*, Barral, Barcelona, 1972.

-----<<Sueño y sonrisas, el teatro surrealista>>, *Litoral*, 174-176, 1987, págs. 353-358.

BENAVENTE, Jacinto, *El teatro del pueblo*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1909.

- BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1988.
- BERTHOLD, M., *Historia social del teatro*, 2 vols., Guadarrama, Madrid, 1974.
- BLANCO AGUINAGA, C., *Juventud del 98*, Siglo XXI, Madrid, 1970.  
 -----*Generación del 98*, Barcelona, 1978.
- BLEIBERG, Germán, <<Algunas revistas literarias hacia 1898>>, *Arbor*, 36, diciembre de 1948, págs. 465-480.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, La Aceña/La Avispa, Madrid/Valladolid, 1987.  
 -----*Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1991, 1<sup>a</sup> reimpresión.
- BONET CORREA, A. (coordinador), *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983.
- BRAVO VILLASANTE, C., <<Principales corrientes del teatro español del siglo XX>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 263-264, may.-jun. de 1972, págs. 550-559.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931*, Istmo, Barcelona, 1981.
- BROWN, Gerald G., *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX (del 98 a la guerra civil)*, Ariel, 1983, 10<sup>a</sup> edición.
- BUCKLEY, R. y CRISPÍN, J., *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973.
- BUENO, Manuel, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, 1909.
-

CALVO SOTELO, J., *El tiempo y su mudanza en el teatro de Benavente*, Madrid, 1955.

CANO, J. L., *Españoles de dos siglos. De Valera a nuestros días*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974.

CANOA GALIANA, J., <<Análisis semiológico de la estructura de una obra dramática>>, en *Crítica semiológica*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1974.

-----<<Teatro del siglo XX: Interpretaciones semióticas>>, en *Investigaciones Semióticas*, I, Actas del I Simposio Internacional de la AES, CSIC, Madrid, 1986, págs. 107-124.

CANSINOS-ASSÉNS, R., *La novela de un literato*, 3, Alianza, Madrid, 1995.

CARABIAS, Josefina, <<Arte de ganar dinero. Una entrevista por...>>, *Informaciones*, 1 de agosto de 1950.

CARO BAROJA, J., *Semblanzas ideales*, Taurus, Madrid, 1972.

-----*Los Baroja*, Taurus, Madrid, 1972.

CARR, R., *España, 1808-1975*, Barcelona, 1985.

CASALDUERO, Joaquín, *Estudios de literatura española*, Gredos, Madrid, 1973.

CASARES, J., *Crítica profana*, Madrid, 1916.

CASTAGNINO, R. H., *Teoría del teatro*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1967.

-----*Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1981.

CASTRO, Cristóbal de, <<Hay que reformar el Conservatorio>>, *Blanco y Negro*, 27 de noviembre de 1927.

CELA, Camilo J., *Cuatro figuras del noventa y ocho y otros retratos y ensayos españoles*, Aedos, Barcelona, 1961.

CERNUDA, Luis, <<Generación del 98>>, en *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid, 1957, págs. 73-86.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Introducción al surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1953.

COLLADO, Fernando, *El teatro bajo las bombas en la guerra civil*, Kaydeda Ediciones, Madrid, 1989.

COMAS, A., *Literatura catalana (personalidades)*, Planeta, Barcelona, 1977.

CORTÉS-CAVANILLAS, J., *Psicoanálisis. Diálogos con figuras famosas*, Prensa Española, Madrid, 1967.

CRÉMIEUX, B., Conferencia sobre teatro contemporáneo en el Institut Français de Barcelona, 16 de abril de 1929.

CRIADO DEL VAL, M., <<Dos matices del tiempo>>, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 9-10, 1943.

CUENCA TORIBIO, J.M., *Parlamentarismo en España*, Congreso de los Diputados, Madrid, 1996.

CHABÁS, Juan, *Literatura española contemporánea. 1898-1950*, La Habana, 1952.

CHAYTOR, H. J., *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge, 1925.

CHICHARRO CHAMORRO, D., *El teatro de Angel Lázaro*, Universidad de Granada, Granada, 1977.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F., *Historia del teatro español*, vol. II, Barcelona, 1924.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, <<Mapa dramático español>>, *La Gaceta Literaria*, 1928 (reproducido en *La voz iluminada*, Barcelona, Instituto de Teatro, 1952).

-----*Modernismo frente al Noventa y ocho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1951.

-----*España en su literatura*, Salvat, Navarra, 1969.

DICENTA, Manuel, *Lo sustantivo y lo adjetivo en el espectáculo dramático*, Editora Nacional, Madrid, 1958 (conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 20 de enero de 1957).

DIETRICH, G., *Pequeño diccionario del teatro mundial*, Ediciones Istmo, Madrid, 1974.

DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>, <<Pórtico sencillo al teatro (del texto a la representación)>>, en *Historia del teatro en España*, I, Taurus, Madrid, 1983, págs. 17-59.

DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup> y GARCÍA LORENZO, L., eds., *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975.

DÍEZ-CANEDO, E., <<El 98 ante las urnas>>, en *Conversaciones literarias*, Madrid, s. f., págs. 106-110.

-----<<Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936>>, *Hora de España XVI*, Barcelona, abril de 1938 (edición en libro en Editorial Laia, Barcelona, 1977).

-----*Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, 4 vols., Editorial Joaquín Mortiz, México, 1968.

DÍEZ DE REVENGA, F., *Ultraísmo, Creacionismo ¿y Surrealismo? en Gerardo Diego*, Los Cuadernos del 27, 1, Murcia, 1985.

DÍEZ-ECHARRI, E. y ROCA FRANQUESA, J. M<sup>a</sup>, *Historia de la Literatura española e hispanoamericana*, Madrid, 1960.

DOMÉNECH, R., <<Notas sobre teatro. El personaje dramático contemporáneo>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 198, junio de 1966, págs. 636-641.

-----<<Del sainete a la tragedia: apocalipsis de una ciudad>>, en *El teatro de Buero Vallejo*, Gredos, Madrid, 1979, 1<sup>a</sup> reimpresión, págs. 72-90.

DOUGHERTY, D., <<Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20>>, en Robert Lima y Dru Dougherty, *2 ensayos sobre teatro español de los años 20*, Universidad de Murcia, Murcia, 1984, págs. 85-157.

DOUGHERTY, D., y VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> F., <<La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: La Página Teatral del Heraldo de Madrid (1923-1927)>>, *Siglo XX/20th Century*, VI, 1-2, 1988-89, págs. 47-56.

-----*La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*, Fundamentos, Madrid, 1990.

-----*La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Fundamentos, Madrid, 1997.

DURREMATT, *Problemas teatrales*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1961.

ELORZA, A. y LÓPEZ ALONSO, C., *Arcaísmo y modernidad. Pensamiento político en España, siglos XIX-XX*, Historia 16, Madrid, 1989.



ESGUEVA MARTÍNEZ, M., *La colección teatral "La Farsa"*, Anejos a la revista Segismundo-3, C.S.I.C., Madrid, 1971.

ESPINA, A., <<Las dramáticas del momento>>, *Revista de Occidente*, 1925, págs. 316-329.

ESQUER TORRES, R., *La colección dramática "El teatro moderno"*, Anejos a la revista Segismundo-3, C.S.I.C., Madrid, 1969.

ESSLIN, Martin, *The Semiotics of Theater and Drama*, Methuen, London-New York, 1987.

EVREINOFF, N., *Le théâtre dans la vie*, Librairie Stock, Paris, 1930, 4ª edic.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., *En torno al 98. Política y Literatura*, Editorial Jordán, Madrid, 1948.

-----*Historia política de la España contemporánea*, 2 vols., Madrid, 1956-1959.

FERNÁNDEZ DE LA MORA, G., <<El espíritu del 98>>, en *Ortega y el 98*, Madrid, 1961, págs. 21-134.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. R., <<La literatura, signo teatral: el problema significativo de las acotaciones dramáticas>>, en *La literatura como signo*, Playor, Madrid, 1981, págs. 246-269.

FERRERES, R., <<Los límites del Modernismo y la Generación del 98>>, en *Los límites del Modernismo*, Madrid, 1964, págs. 13-39.

-----<<Un aspecto de la crítica literaria de la llamada Generación del 98>>, en *Los límites del Modernismo*, Madrid, 1964, págs. 41-56.

FINKENTHAL, Stanley, *El teatro de Galdós*, Fundamentos, Madrid, 1980.

FORRADELLAS, Joaquín, Estudio Preliminar a su edición de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Espasa Calpe, Madrid, 1997, 22ª edición.

FOX, E. Inman, *La crisis intelectual del 98*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1976.  
 -----*Ideología y política en las Letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.

FUENMAYOR, D. de, *El secreto de la Generación del 98*, Barcelona, 1944.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Editorial Aceña, Valladolid, 1987.

-----<<El imposible vanguardismo en el teatro español>>, en T. Albaladejo, F. J. Blasco y R. de la Fuente, eds., *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Júcar, Madrid, 1992, págs. 127-148.

GALLEGO MORELL, A., <<Prólogo>> a la edición de *Teatro de I. Sánchez Mejías*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, págs. 9-47.

GANIVET, Ángel, *El escultor de su alma*, Imprenta de El Defensor de Granada, Granada, 1906. Prólogo de F. Seco de Lucena.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Drama y tiempo*, C.S.I.C., Madrid, 1991.

GARCÍA BLANCO, M., *Teatro Completo de Unamuno*, Aguilar, Madrid, 1959.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F. y GONZÁLEZ VEGA, J. M., *Breve historia de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, 8ª reimpresión.

GARCÍA DE LA CONCHA, V., <<Introducción al estudio del surrealismo literario español>>, en V. García de la Concha, ed., *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 9-27.

GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>a</sup>, *De Cánovas a la República*, Madrid, 1951.

GARCÍA GALLEGOS, J., *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, A. Ubago editor, Granada, 1984.

-----*Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del veintisiete*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1989.

GARCÍA Y GARCÍA DE CASTRO, Rafael, *Los intelectuales y la Iglesia*, Ediciones Fax, Madrid, 1934 (especialmente págs. 332-337).

GARCÍA LORENZO, L., <<La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX>>, *Segismundo*, III, 1967, págs. 191-199.

-----<<Introducción>> a *Teatro selecto de Jacinto Grau*, Escelicer, Madrid, 1971, págs. 7-109.

-----*El teatro español hoy*, Planeta, Barcelona, 1975.

-----<<La literatura, signo actancial: estatuto y función del personaje dramático>>, en *La literatura como signo*, Playor, Madrid, 1981, págs. 227-245.

GARCÍA PAVÓN, F., *Teatro social en España*, Taurus, Madrid, 1962.

-----<<El teatro de hoy y de mañana>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 197, mayo de 1966, págs. 380-390.

GARCÍA TEMPLADO, J., *La función poética y el teatro de vanguardia*, Cátedra de teatro de la Universidad de Murcia, Murcia, 1978.

-----*El teatro anterior a 1939*, Ediciones Cincel, Madrid, 1980.

GENTILLI, L., *Teatro e avanguardia nella Spagna del Primo Novecento. Cipriano de Rivas Cherif*, Bulzoni, Roma, 1993.

GÓMEZ CARRILLO, E., *La nueva literatura francesa*, Mundo Latino, Madrid, 1927.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., <<Gravedad e importancia del humorismo>>, *Revista de Occidente*, febrero de 1928, págs. 348-360.

-----*Prólogo a la obra de Silverio Lanza*, Hyspamérica Ediciones Argentinas-Ediciones Orbis, Barcelona, 1987.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Asociación de Autores de Teatro, Valencia, 1996.

GÓMEZ SANTOS, M., *Diálogos españoles*, Cid, Madrid, 1958.

GONZÁLEZ BLANCO, A., *Los contemporáneos*, París, 1906.

-----*Los dramaturgos españoles contemporáneos*, 1ª Serie, Editorial Cervantes, Valencia, 1917.

GONZÁLEZ-RUANO, César, *Siluetas de escritores contemporáneos*, Editora Nacional, Madrid, 1949.

GONZÁLEZ RUIZ, N., *La Literatura española del siglo XX*, Madrid, 1941.

GONZÁLEZ SERRANO, Urbano, *Siluetas*, Biblioteca Mignon, Madrid, 1899.

GORDÓN, José, *Teatro experimental español*, Escelicer, Madrid, 1965.

GOUHIER, H., *La esencia del teatro*, Artola, Madrid, 1954.

GRANJEL, Luis S., *Panorama de la Generación del 98*, Madrid, 1959.

-----*Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, 1960.

-----*Biografía de Revista Nueva*, 1899, Salamanca, 1962.

-----*La Generación literaria del 98*, Anaya, Salamanca, 1966.

GRAU, Jacinto, <<La generación del 98>>, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1940.

-----<<Aviso al lector>> de la edición de *Entre llamas. Consejo galante*, Losada, Buenos Aires, 1958, 2ª edición, págs. 7-18.

GRENFIELD, S. M., *R. Mª del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972.

GUARDIA, Alfredo de la, Estudio Preliminar a *Antología del teatro francés contemporáneo*, 2 vols., Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1945.

GUERRA, M. H., *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Mediterráneo, Madrid, 1966.

GUERRERO ZAMORA, J., *Historia del teatro contemporáneo*, 4 vols., Juan Flors Editor, Barcelona, 1961.

GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971.

-----<<¿Hubo un surrealismo español?>>, en V. García de la Concha, ed., *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 77-89.

-----<<Pequeño teatro fantástico>>, *Anales Azorinianos*, 3, 1986, págs. 11-16.

HARO TECGLÉN, Eduardo, Prólogo a Andrés Amorós, *Luces de candilejas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, págs. 11-25.

HELBO, A., *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Gili, Barcelona, 1978.

HERAS, Guillermo, <<Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress/C.S.I.C./Fundación Federico García Lorca, 1992, págs. 139-146.

HERRERO, F., *Apuntes para una historia del teatro*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1982.

HOLLOWAY, Vance R., <<La Página Teatral de *ABC*: Actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)>>, *Siglo XXI/20th Century*, VII, 1-2, 1989-90, págs. 1-6.  
 -----<<El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress/C.S.I.C./Fundación Federico García Lorca, 1992, págs. 193-198.

HUÉLAMO KOSMA, Julio, <<Lorca y los límites del teatro surrealista español>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, C.S.I.C./Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992, págs. 207-214.

ILIE, Paul, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972.

INSÚA, Alberto, *Memorias: Mi tiempo y yo*, Editorial Tesoro, Madrid, 1953.

JESCHKE, Hans, *La Generación del 98*, Madrid, 1954, 2ª edición.

JURETSCHKE, H., <<La Generación del 98, su proyección, crítica e influencia en el extranjero>>, *Arbor*, 36, 1948, págs. 517-544.

LAÍN ENTRALGO, P., *La Generación del Noventa y Ocho*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947.

-----<<Reflexiones en torno a nuestra situación intelectual>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, en.-feb. de 1949, págs. 87-100.

-----<<¿Generación del 98?>>, *El País*, 26 de noviembre de 1996.

LAVIADA, Fernando, *El teatro en España. Necesidad de la creación de los teatros Dramático Nacional y de ensayos. Conferencias*, Colección Lecturas Breves, Madrid, 1935.

LÁZARO CARRETER, F., <<El teatro de Unamuno>>, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, VII, Salamanca, 1956, págs. 5-29.

LÓPEZ CAMPILLO, E., *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972.

LÓPEZ MORILLAS, J., *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México, 1956.

-----*Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología*, Ariel, Barcelona, 1972.

LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1978.

LUCENÓ, Tomás, <<Actualidades teatrales>>, *Blanco y Negro*, 15 de diciembre de 1929.

MAEZTU, María de, *Antología-Siglo XX. Prosistas españoles. Semblanzas y comentarios*, Buenos Aires, 1943.

MAEZTU, Ramiro de, <<Desde Londres. La *Cándida* de Shaw>>, *Nuevo Mundo*, 14 de mayo de 1908.

-----*Las letras y la vida en la España de entreguerras*, Editora Nacional, Madrid, 1958.

-----*Autobiografía*, Madrid, 1962.

MAINER, J. C., *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, 1972 (antes en *Ínsula*, 1970).

-----*Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1988.

MAÑACH, J., *Visitas españolas*, Revista de Occidente, Madrid, 1960.

MARAGALL, Juan, <<La joven escuela castellana>>, *Diario de Barcelona*, 28 de enero de 1901.

MARÍAS, Julián, <<La generación del 98 y la de Ortega>>, en *Ortega, I. Circunstancia y vocación*, Madrid, 1960, págs. 139-145.

-----*Al margen de estos clásicos*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1967.

-----*España ante la historia y ante sí misma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.

MARICHAL, J., <<La "generación de los intelectuales" y la política (1909-1914)>>, *Revista de Occidente*, noviembre de 1974, págs. 166-180.

MARRAST, R., *El teatro durant la Guerra Civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Publicacions de l'Institut del Teatre, Barcelona, 1978.

MARTÍN, Sabas, <<Vigencia del teatro del 98>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 313, 1976, págs. 217-226.

MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M<sup>a</sup>, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Gredos, Madrid, 1996.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A., *Los teatros de Madrid*, Madrid, 1947.

-----*Los periódicos de Madrid*, Madrid, 1956.



-----*Arriba el telón*, Editorial Aguilar, Madrid, 1961.

MATA, R.W., *La Generación del 98*, Montevideo, 1947.

MAURO, W. y Clementelli, E., *Los escritores frente al poder*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1975.

MCGAHAN, M., *The Theatre in Madrid during the Second Republic*, Grant and Cutler, London, 1979.

MESA, Enrique de, *Apostillas a la escena*, Renacimiento, Madrid, 1929.

MIGNON, Paul-Louis, *Historia del teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1973.

MILLA, Fernando de la, <<Un poquito más sobre superrealismo>>, *La Esfera*, 29 de septiembre de 1928.

MONLEÓN, José, <<Unamuno y el teatro de su tiempo>>, *Primer Acto*, 58, noviembre de 1964, págs. 22-32.

-----*El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975.

-----<<El Mono Azul>>. *Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil*, Ayuso, Madrid, 1979.

-----<<Espacio escénico y escenografía>>, *Primer Acto*, abr.-may. de 1980.

MONNER SANS, J. M., *La Generación de 1898*, Buenos Aires, 1933.

-----*Introducción al teatro del siglo XX*, Columba, Buenos Aires, 1963.

MONTERO ALONSO, J., <<La intérprete y el personaje. Margarita Xirgu y su interpretación de Santa Juana>>, *La Esfera*, 3 de abril de 1926.

-----*Pedro Muñoz Seca*, Ediciones Españolas, Madrid, 1939.

MORAL, Carmen del, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Ediciones Turner, Madrid, 1974.

MORALEDA, Pilar, *Pedro Salinas. Teatro Completo*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1992.

MORALES Y MARÍN, A., *Historia informal del teatro de cámara en Murcia*, Murcia, 1971.

MORENO VILLA, <<Autobiografías y memorias de españoles en el siglo XX>>, en *Los autores como actores*, México D. F., El Colegio de México, 1951.

MORI, Arturo, <<Margarita Xirgu frente al mar>>, *La Esfera*, 21 de agosto de 1926.

MORRIS, C. B., *Surrealism and Spain (1920-1936)*, Cambridge University Press, 1972.

MOTA, F., *Papeles del 98*, Madrid, 1950.

MOUNIN, G., *Introducción a la semiología*, Anagrama, Barcelona, 1972.

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A., *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1993.

NIEVA DE LA PAZ, P., <<Teatros: Página teatral de El Sol (1927-1928)>>, *Anales de la Literatura española contemporánea*, XVI, 3, 1991, págs. 291-319.

OLIVA, C., <<El teatro de la Generación del 27>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, abril-mayo de 1993, págs. 93-101.

OLIVA, C., y TORRES MONREAL, F., *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990.

OLIVER, Miquel S., *La literatura del Desastre*, Ediciones Península, Barcelona, 1974.

ORTEGA Y GASSET, J., *Idea del teatro*, Revista de Occidente, Madrid, 1977.

PACO, Mariano de, <<El auto sacramental en los años treinta>>, en Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress/CSIC/Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992, págs. 265-273.

PANIAGUA, D., *Revistas culturales contemporáneas, I (1897-1912). De "Germinal" a "Prometeo"*, Ediciones Punta Europa, Madrid, 1964.

-----<<*Alma Española*, la gran revista del 98>>, *Gaceta de la Prensa Española*, 168, 15 de junio de 1965.

PANIAGUA, Javier, *España: siglo XX. 1931-1939*, Anaya, Madrid, 1988.

PAVIS, Patrice, *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975.

-----*Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1990, 1<sup>a</sup> reimpresión.

PEMÁN, José M<sup>a</sup>., *Mis almuerzos con gente importante*, DOPESA, Barcelona, 1970.

PÉREZ, Q., <<La Generación del 98>>, *Razón y Fe*, Madrid, 1942, págs. 311-325.

PÉREZ DE AYALA, R., *Las máscaras*, 2 vols., en *Obras Completas*, tomos X-XI, Renacimiento, Madrid, 1924.

PÉREZ DE LA DEHESA, R., *El grupo "Germinal": una clave del 98*, Taurus, Madrid, 1970.

-----<<Maeterlinck en España>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, marzo de 1971.

PÉREZ FERRERO, M., *Tertulias y grupos literarios*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1974.

PÉREZ MINIK, D., *Teatro europeo contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1961.

-----*Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Islas Canarias, 1991.

-----<<La conquista surrealista de Tenerife>>, en V. García de la Concha (edición), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 154-159.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

POGGIOLI, R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962.

PRADA, Juan Manuel de, *Las máscaras del héroe*, Valdemar, Madrid, 1996.

RAMA, C. M., *La crisis española del siglo XX*, México, 1962, 2ª edición.

RIBBANS, Geoffrey, <<Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas>>, *Revista de Literatura*, 25-26, en.-jun. de 1958, págs. 30-47.

RIOPÉREZ Y MILÁ, S., <<La España profunda en la Generación de 1898>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 165, 1963, págs. 375-387.

RÍOS TORRES, Félix, <<Introducción>> a la edición de *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Consejería de Cultura y Deportes, Islas Canarias, 1987, págs. 13-46.

RIVAS CHERIF, C., *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, edición de Enrique de Rivas, Pre-Textos, Valencia, 1991.

RODRÍGUEZ ALCALDE, L., *Teatro español contemporáneo*, EPESA, Madrid, 1973.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M<sup>a</sup>, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Península, Barcelona, 1972.

-----*La incultura teatral en España*, Laia, Barcelona, 1974.

ROVIRA Y PITA, Prudencio, *Cartas son cartas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1949.

ROMERA CASTILLO, J., *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, 1988.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, <<El "Teatro de Arte" (1908-1911): Un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias>>, en *Siglo XX/20th Century*, vol. 5, 1-2, Colorado University, 1987-88, págs. 25-33.

-----*Ideología y teatro en España*, 1890-1900, Libros Pórtico, Zaragoza, 1982.

-----<<Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo>>, *Letras de Deusto*, 20, 48, sept.-dic. de 1990.

-----<<El teatro poético en España: del Modernismo a las Vanguardias>>, *Cuadernos de Teatro 17*, Universidad de Murcia, 1993.

RUGGERI MARCHETTI, M., *Studi sul teatro spagnolo del novecento*, Pitagora Editrice, Bolonia, 1993.

RUIZ-CASTILLO, José, *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*, Agrupación Nacional del Comercio del Libro-Revista de Occidente, Barcelona, 1972.

RUIZ CONTRERAS, L., *Medio siglo de teatro infructuoso*, Imprenta Helénica, Madrid, 1930.

-----*Memorias de un desmemoriado*, Madrid, 1946.

RUIZ RAMÓN, F., *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1978.

-----*Historia del teatro español. Siglo XX*, vol. II, Cátedra, Madrid, 1981, 5ª edición.

-----<<Espacio dramático / espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales>>, en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coordinación y edición), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress/C.S.I.C./Fundación Federico García Lorca, 1992, págs. 23-29.

SALAÜN, Serge, <<Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX>>, en Mª Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coordinación y edición), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 19-20, Madrid, diciembre de 1996, págs. 27-47.

SALAVERRÍA, J. Mª de, <<La Generación del 98>>, en *Nuevos Retratos*, CIAP, Madrid, 1930, págs. 49-98.

-----  
SALINAS, Pedro, <<El concepto de generación literaria aplicado a la del 98>>, en *Literatura española siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, págs. 26-33.

-----<<El signo de la literatura española del siglo XX>>, en *Literatura española siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, págs. 34-45.

-----<<Del "género chico" a la tragedia grotesca: Carlos Arniches>>, en *Literatura española siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, págs. 126-131.

-----<<La literatura española moderna. La generación del 98>>, en *Ensayos de Literatura hispánica*, Madrid, 1958, págs. 291-298.

SALVAT, R., *El teatro como texto, como espectáculo*, Montesinos, Barcelona, 1983.

SÁNCHEZ, R. G., *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Madrid, 1950.

SANTALÓ, José Luis, <<El teatro en Madrid. El teatro en televisión>>, *Arbor*, 269, mayo de 1968, págs. 97-102.

SASSONE, F., *El teatro, espectáculo literario*, Madrid, 1930.

-----*Por el mundo de la farsa*, Madrid, 1931.

SENDER, R. J., *Teatro de masas*, Orto, Valencia, 1931.

SEOANE, M<sup>a</sup> Cruz y SAIZ, M<sup>a</sup> Dolores, *Historia del periodismo en España, 3. El siglo XX (1898-1936)*, Alianza, Madrid, 1996.

SERRANO ANGUITA, F., <<Los escritores del 98 y los periódicos>>, *Gaceta de la Prensa Española*, 166, 15 de abril de 1965.

SERRANO PONCELA, S., <<El tema de la existencia en la Generación del 98>>, en *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, 1959, págs. 109-137.

-----<<Autocrítica y crítica de la Generación del 98>>, en *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, 1959, págs. 169-189.

SHEKLIN DAVIS, B., <<El teatro surrealista español>>, en V. García de la Concha, ed., *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, págs. 327-351.

SIMÓN-PIERRET, J. P., *Maeterlinck y España*, Tesis Doctoral, UCM, 1982.

SITO ALBA, M., <<El mimema, unidad primaria de la teatralidad>>, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, págs. 971-978.

-----<<El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)>>, en *Historia del teatro en España*, I, Taurus, Madrid, 1983, págs. 155-471.

-----*Análisis de la semiótica teatral*, UNED, Madrid, 1987.

SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967.

SOURIAU, E., *Les 200.000 situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950.

SOUVIRON, José M<sup>a</sup>, <<Riesgo y ventura del teatro>>, en *Compromiso y deserción*, Taurus, Madrid, 1959, págs. 175-193.

STANISLAVSKY, C., *Mi vida en el arte*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1972.

TORDERA SÁEZ, A., <<Teoría y técnica del análisis teatral>>, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1978.

TORRE, Guillermo de, <<La generación española de 1898 en las revistas del tiempo>>, *Nosotros*, 67, Buenos Aires, octubre de 1941, págs. 3-38.

-----*Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols., Guadarrama, Madrid, 1974.

TORRENTE BALLESTER, G., <<La Generación del 98 e Hispanoamérica>>, *Arbor*, 36, 1948, págs. 505-515.

-----*Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1965, 3<sup>a</sup> edición.

-----*Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957.

TRAPERO, A. P., *Introducción a la semiótica teatral*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, 1989.

TUÑÓN DE LARA, M., *La España del siglo XIX (1808-1914)*, París, 1961.

-----<<De la Restauración al desastre colonial>>, en *La España de los caciques. Del Sexenio Democrático a la crisis de 1917*, Historia de España 10, Madrid, junio de 1982, págs. 53-94.



-----*La caída del rey. De la quiebra de la Restauración a la República (1917-36)*, tomo 11, Historia 16, Madrid, octubre de 1982 (en colaboración con Pierre C. Malerbe).

-----*Poder y sociedad en España, 1900-1931*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

UMBRAL, F., *Ramón y las vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.

UNAMUNO, M. de, <<Nuestra egolatría de los del 98>>, en *De esto y de aquello*, I, Buenos Aires, 1950, págs. 322-328.

-----*Libros y autores españoles contemporáneos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

-----*El porvenir de España y los españoles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

URALES, F., *La evolución de la filosofía en España*, Barcelona, 1934.

URRUTIA, Jorge, <<De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario>>, en José M<sup>a</sup> Díez Borque y Luciano García Lorenzo (selección y edición), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975, págs. 269-291.

-----*Literatura y comunicación*, Instituto de España/Espasa Calpe, Madrid, 1992.

USCATESCU, G., *Teatro occidental contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968.

VALBUENA PRAT, Á., *El teatro moderno en España*, Zaragoza, 1944.

-----*Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona, 1956.

-----*Historia de la literatura española*, III, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, 8ª edición corregida y ampliada.

VÁZQUEZ BIGI, A., <<El pesimismo filosófico europeo y la Generación del 98>>, *Revista de Occidente*, 113-114, ag.-sept. de 1972.

VICO, Manolo, *De las "tablas" y del "tapete"*, Imprenta Saez Hermanos, Madrid, 1930.

VILAR, Pierre, *Historia de España*, Editorial Crítica, Barcelona, 1983, 16ª edición.

WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1981, 4ª edición, 4ª reimpresión.

WELLERSHOFF, Dieter, *Literatura y praxis*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975.

WELLWARTH, G., *Teatro de protesta y paradoja*, Alianza, Madrid, 1974.

WILLIAMS, R., *El teatro de Ibsen a Brecht*, Península, Barcelona, 1975.

YNDURÁIN, D., <<No todo el teatro es texto>>, *Primer Acto*, 184, abril-mayo de 1980, págs. 81-86.

YXART, José, *El arte escénico en España*, 2 vols., Barcelona, 1894-1896.

ZAMACOIS, E., *Desde mi butaca*, Barcelona, 1911.

ZAMORA VICENTE, A., *La realidad esperpéntica. (Aproximación a "Luces de Bohemia")*, Gredos, Madrid, 1974, 2ª edición.

ZAVALA, I. M., *Unamuno y su teatro de conciencia*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1963.

ZOLA, Émile, <<El naturalismo en el teatro>>, en *El naturalismo*, Ediciones Península, Barcelona, 1972, págs. 109-146.